ИСКУССТВО КИНО

2 0 0 2

«Антикиллер»

Режиссер Егор Кончаловский

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

❑**ТЕЛЕАЛЬТЕРНАТИВА: НОВЫЙ БИЗНЕС — НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ** СИЛА СЕТЕВЫХ КАНАЛОВ ПО ОТНОШЕНИЮ К ЦЕНТРАЛЬНЫМ В ТОМ, ЧТО ЭТО ДРУГОЕ ТЕЛЕВИДЕНИЕ *АЛЕКСАНДР РОДНЯНСКИЙ* ❑**«АНТИКИЛЛЕР»: ДЕТСТВО БУДУЩЕГО МЕЙНСТРИМА** ФИЛЬМ ЕГОРА КОНЧАЛОВСКОГО — ЭТО ЧЕСТНЫЙ ОБРАЗЕЦ НАРОЖДАЮЩЕЙСЯ РУССКОЙ БУЛЬВАРЩИНЫ *ДМИТРИЙ КОММ* ❑**«СЫН»: ЗА ПРЕДЕЛАМИ СЮЖЕТА** АСКЕТИЗМ КАРТИНЫ ДАРДЕННОВ ПОДВОДИТ НАС К ТОМУ ПОРОГУ ИДЕАЛЬНОЙ ОБЪЕКТИВНОСТИ, ГДЕ ТЕРЯЕТ СМЫСЛ ЛЮБАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ *АЛЕКСАНДР ЛУНГИН* ❑**РЕЖИССЕР-ДИКТАТОР** МНЕ НЕОХОТА РАССТАВАТЬСЯ СО СВОЕЙ ТАК НАЗЫВАЕМОЙ НЕЗАВИСИМОСТЬЮ *БОБ РЕЙФЕЛСОН* ❑**СДЕЛАНО В ГОНКОНГЕ** МОИ КАРТИНЫ ИДУТ НАПЕРЕКОР СТЕРЕОТИПАМ МЕЙНСТРИМА *ФРУТ ЧАН* ❑**ГЛАВНАЯ ЕДИНИЦА КИНОЯЗЫКА — ЧЕЛОВЕК** БЕЗ ЧЕЛОВЕКА КИНО ВЫРОЖДАЕТСЯ В ДИЗАЙН. ПОДЛИННЫЙ МАСТЕР КИНО ВСЕГДА АНТРОПОЛОГ *ИГОРЬ МАНЦОВ* ❑**АКТЕРСТВО — ЭТО ВОЛШЕБНЫЙ ЯД** Я ИГРАЮ, ЧТОБЫ ЗАБЫТЬСЯ *ИЗАБЕЛЬ ЮППЕР* ❑**И НЕВОЗМОЖНОЕ ВОЗМОЖНО...** В ОБЩЕСТВЕ ДОЛЖНО БЫТЬ ЧТО-ТО ТАКОЕ, ЧТО РАЗВИВАЛО БЫ В ЧЕЛОВЕКЕ ЧУВСТВО СОБСТВЕННОГО ДОСТОИНСТВА *АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ* ❑**УЧЕНИК МАСТЕРА** Я СТАЛ ОЧЕНЬ СЕРЬЕЗНЫЙ ЧЕЛОВЕК, ХОЖУ И СМОТРЮ ВСЕМ В ДУШИ *ЭРАСТ ГАРИН*

СОДЕРЖАНИЕ

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

6
АЛЕКСАНДР РОДНЯНСКИЙ
Первый развлекательный
Интервью ведет Лев Карахан

13
ДМИТРИЙ ЛЕСНЕВСКИЙ
Последний искренний
Интервью ведет Лев Карахан

Сетевые каналы как телеальтернатива

РЕПЕРТУАР

19
ДМИТРИЙ КОММ
Уже не протокол
«Антикиллер», режиссер Егор Кончаловский

24
Н.СИРИВЛЯ
Падающая башня
«Дневник камикадзе», режиссер Дмитрий Месхиев

29
АЛЕКСАНДР ЛУНГИН
Сын плотника
«Сын», режиссеры Жан-Пьер и Люк Дарденны

32
АНЖЕЛИКА АРТЮХ
Наказание без преступления
«Особое мнение», режиссер Стивен Спилберг

37
ИРИНА КУЛИК
За облаками
«Птицы-кочевники», режиссер Жак Перрен

39
РОМАН ВОЛОБУЕВ
Папа в командировке
«Проклятый путь», режиссер Сэм Мендес

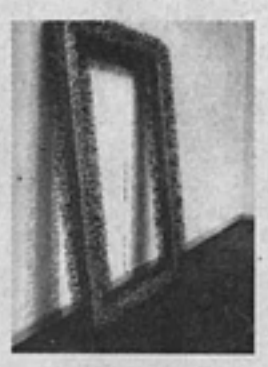
41
ЛЕВОН ГРИГОРЯН
Сеанс кинотерапии
«Арарат», режиссер Атом Эгоян

46
Р.ЯЛОВЕЦКАЯ
Анимация приема
«Шлю привет», режиссер Светлана Быченко

48
ЭЛЬГА ЛЫНДИНА
Театр на улице Шекспира
«Непредвиденный антракт», режиссеры Берт Бзаров, Темина Туаева

50
ЛЕВ АННИНСКИЙ
Кукушата
«Дневник камикадзе», режиссер Дмитрий Месхиев
«Кукушка», режиссер Александр Рогожкин

КОММЕНТАРИИ



53
АЛЕКСАНДР ХВАН
Итак...

56
ВАДИМ Ю. ЦАРЁВ
Сами с windoycами

59
МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ
Словом разрушают города

И М Е Н А

63
БОБ РЕЙФЕЛСОН:
«Я прослыл сумасшедшим»
Беседу ведет и комментирует Стас Тыркин
69
ФРУТ ЧАН:
«Мне комфортно работать в Азии»
Беседу ведет и комментирует Сергей Анашкин

Р А З Б О Р Ы

75
ИГОРЬ МАНЦОВ
Возраст, пол, национальность
Кризис идентификации в постсоветском кино
90
ОЛЕГ АРОНСОН
Приключения вымысла
Особенности современного кинонарратива

M E D I A

97
ПОЛ Э. КАНТОР
Семейка Симпсон
Мультипликационный телесериал **«Симпсоны»** (США)

О П Ы Т

103
ИЗАБЕЛЬ ЮППЕР:
«Играть — это больше скрывать, чем показывать»
Размышления актрисы о профессии

П У Б Л И К А Ц И И

113
АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ
Решающие времена
Интервью ведет Вейкко Коркала
118
ЭРАСТ ГАРИН:
«До чего надоели мне эти советские феодалы!»
Из писем к Х.А.Локшиной

Ч Т Е Н И Е

143
ФРИДРИХ ГОРЕНШТЕЙН
Унгерн
СЦЕНАРИЙ

166
Содержание журнала «Искусство кино» за 2002 год

S U M M A R Y

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

«Кресло», СТС

В 90-е годы существовало привычное разделение эфира на каналы большие (метровые), доступные всем, и маленькие (дециметровые), которые смотрели только те, кому приставка, декодер, антенна или что-то еще из очень важных технических приспособлений позволяли это делать. Сегодня прежняя классификация явно устарела. «Маленькие» выросли и окрепли. А наиболее успешные из них преодолели рамки дециметрового диапазона и стали каналами сетевыми. На видеоносителях они распространяют свой программный продукт, охватывая большую часть российских регионов.

В общем, у центрального вещания появилась явная альтернатива. О новичках высшей лиги задумываются и говорят уже не менее, а иногда и более серьезно, чем о ее старожилах. Подчас даже перемены на ОРТ или НТВ не вызывают такого ажиотажа у озабоченной судьбами российского телеэфира общественности, как подвижки на СТС, REN TV, ТНТ или даже таком недавно выставленном на конкурс канале, как «Дарьял-ТВ» с долей всего лишь в полпроцента.

Неудивительно. Новая кровь — новые возможности. Новые ожидания...

В этом номере мы решили обратиться к руководителям двух самых рейтинговых сетевых каналов Александру Роднянскому (СТС) и Дмитрию Лесневскому (REN TV), чтобы понять, какие же именно новые, *альтернативные* возможности открывают в эфире их каналы и какие телестратегии дают сегодня наиболее существенный прирост аудитории, соответствуют ее запросам.

АЛЕКСАНДР РОДНЯНСКИЙ

Первый развлекательный

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЛЕВ КАРАХАН

Александр Роднянский

Лев Карахан. Можно ли говорить о том, что в России складывается единое телевизионное пространство и уже нет прежнего разделения на главные и второстепенные каналы?

Александр Роднянский. По крайней мере, к этому идет. Идея центрального канала с жесткой управленческой вертикалью, унифицированного и единообразного — и в Москве, и во Владивостоке, — перестает доминировать. Более очевидными становятся достоинства сетевого принципа вещания, когда программный продукт передается из «метрополии» на места и там заполняет эфир наряду с очень важной местной информацией.

Сеть противостоит идее централизованного вещания еще и в том смысле, что производитель сетевых программ может базироваться в любом из крупных городов России. Совсем не обязательно в Москве или Санкт-Петербурге. В недалеком будущем, я думаю, это подтвердит и практика.

По-моему, принцип сетевого вещания наиболее адекватно выражает специфику телевидения. Возьмите четырех крупнейших игроков американского телевизионного региона — ABC, NBC, CBS и Fox, — все это сетевые каналы. То, что называется в Америке Network. Информационные программы, скажем, ABC в Нью-Йорке, Филадельфии и Лос-Анджелесе, могут отличаться друг от друга процентов на семьдесят. И это естественно, поскольку аудитория заинтересована в приближении домашнего экрана к повседневной жизни, к местным событиям.

Существуют, конечно, и более унитарные модели вещания, как, например, во Франции, где число каналов ограничено и все они делаются в Париже. Никто не слышал о популярных на всю страну каналах из Лиона или Марселя. Хотя масса талантливых людей на TF-1 или France-3 наверняка скажут, что они выходцы из французской провинции. То же самое и у нас. Пока! Потому что мы развивающаяся демократия и не можем себе позволить французский консерватизм. Наше общество должно подразумевать право каждого человека выпускать собственную газету. Хочешь издавать «Рязанский пожарник» — достань деньги и издавай, хочешь радиостанцию в Соликамске и на ее базе создать сеть — создавай. Страна настолько велика, что может быть только федеративной по своему устройству. Это относится и к телевидению.

Чтобы усилить его либеральную, региональную ориентацию, мы просто обязаны стремиться к его децентрализации, к развитию сетей, к выравниванию телепотенциала различных регионов.

Л.Карахан. Вы очень убедительно доказываете, что развитие сетей — плоть от плоти интересов народа и демократии. Однако в сегодняшнем сетевом буме, кажется, есть доля и сугубо прагматических интересов, которые преследуют конкретные политические и бизнес-структуры. Как известно, не за горами новые думские и президентские выборы. Может быть, это обстоятельство тоже дает о себе знать?

А.Роднянский. Конечно. Приближение больших политических событий мгновенно активизирует всех, кто хочет быть полезным власти и пытается получить дополнительные возможности контакта с людьми, принимающими ре-

шения. Притом что телевидение очень часто затратный сегмент рынка, затраты в этом секторе могут принести огромные дивиденды в других прибыльных бизнесах — нефть, газ, алюминий и т.д. Надо только научиться правильно использовать PR-возможности телевидения. Ведь это красивый, заметный, публичный бизнес.

Желающих примериться к ТВ уже существенно больше, чем рейтинговых центральных каналов, где все распределено и более или менее устоялось. Взоры новых игроков устремляются на сети. Я недавно прочитал интервью одного очень крупного предпринимателя, ранее не связанного с телевидением и вообще медиасферой, — так вот он называет телевидение «привлекательной отраслью». И не только для него она привлекательна. В связи с хорошей конъюнктурой на нефть, газ и другие высокодоходные товары появилось много, очень много (миллиарды долларов) свободных денег, которые тянутся к телевидению.

Не надо быть идеалистами. В условиях рынка демократизация телевидения возможна только в том случае, если появляются новые деньги, новые игроки, новые интересы. Если происходит демократизация капитала. Точно так же и децентрализация эфира связана с децентрализацией денег.

Сейчас в процессе путинской политики «равноудаления олигархов» они сдвигаются из центра в регионы. В регионах есть и свои олигархи. Всех их интересуют губернаторские выборы, все хотят влиять на местных законодателей. В результате немалые средства идут на развитие местных телекомпаний. В регионах я сейчас часто встречаюсь с партнерами, которые обладают серьезными финансовыми ресурсами. Вполне дееспособные игроки. Они готовы вкладывать десятки миллионов долларов в закупку оборудования, в свой продакшн, им нужен и контект, программное заполнение, которое они приобретают у сетевых каналов. Но пройдет время, и они сами смогут стать сетевыми каналами.

Л.Карахан. Насколько я понимаю, сетевые каналы позволяют приобретать не только политический капитал и влияние. Они делают и реальные деньги?..

А.Роднянский. Да. Это важнейший фактор роста. СТС сегодня — это прибыльный канал, а значит, не столько агент политического влияния, сколько просто бизнес, серьезный и перспективный. Особенно учитывая мощное увеличение рекламного рынка, который определяет прямые доходы каналов.

В этом году (по отношению к 2001-му) рекламный рынок увеличился вдвое и составил около 800 миллионов долларов.

Л.Карахан. Говорят, на будущий год перевалит за миллиард?

А.Роднянский. Да. Ожидается что-то миллиард сто миллионов. Это уже очень большие деньги, за которые стоит побороться. Тем более что в системе медиа очень сложно что-либо утаивать, играть втемную, и нельзя обмануть акционеров мнимыми успехами или, наоборот, злонамеренно занизить результаты. Зрители голосуют кнопкой, а акционеры всегда могут ознакомиться с независимыми рейтинговыми данными.

Думаю, что сегодня коммерческий фактор подпитывает интерес к каналу СТС. Во всяком случае, если раньше наши главные акционеры «Альфа-групп» и «Story First Communications» (которую, в свою очередь, контролируют крупные западные банки, влиятельная скандинавская медиакомпания MTG) вполне удовлетворялись достойной, но достаточно скромной долей СТС по сравнению, скажем, с ОРТ (соотношение было примерно 6 к 28 пунктам), то теперь они чрезвычайно озабочены максимально активным включением СТС в серьезную борьбу за рекламный миллиард.

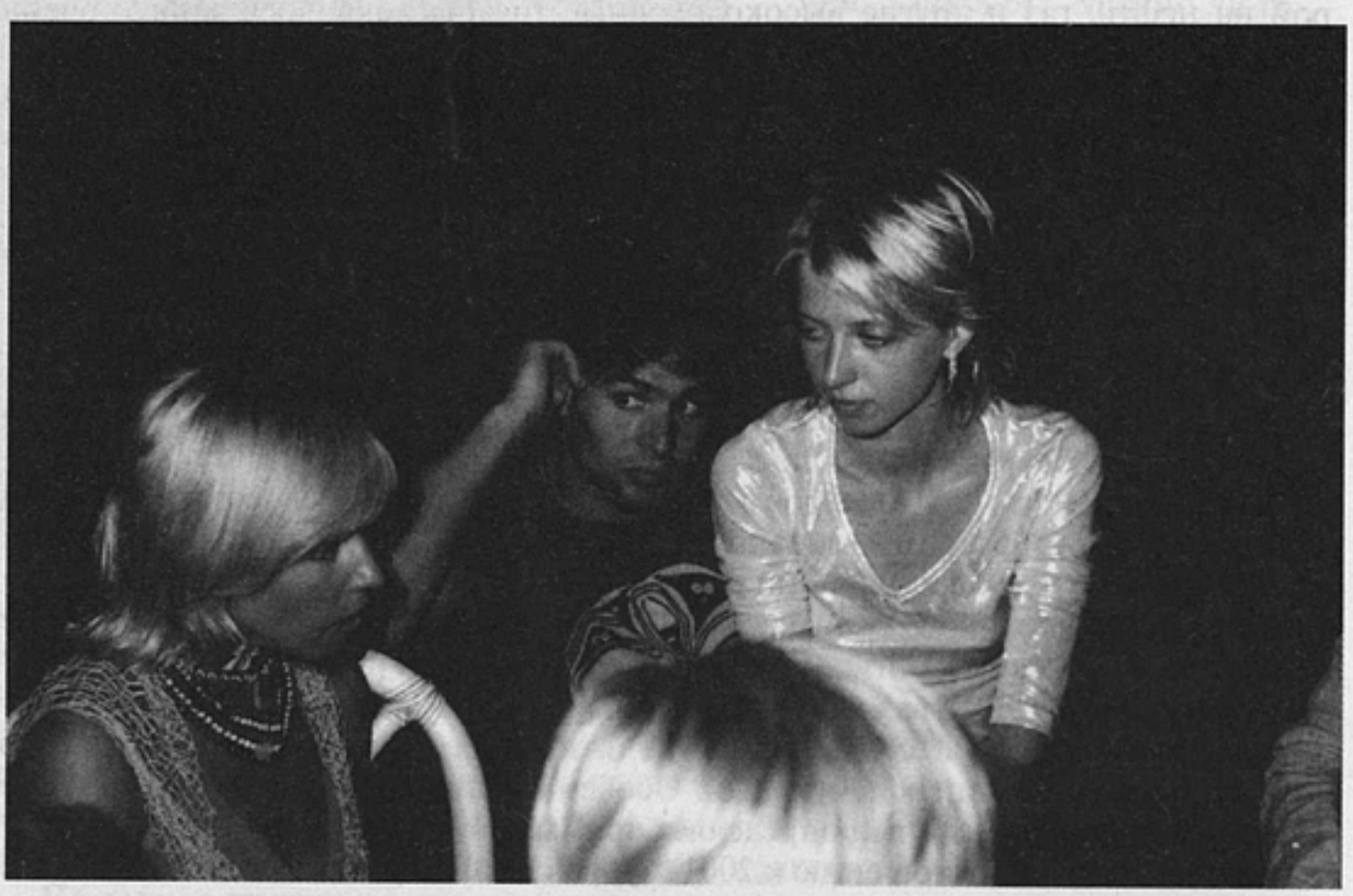
Л.Карахан. А как бороться? Угождать региональным интересам, искать тематические ниши или все-таки, не мудрствуя лукаво, делать то же самое, что центральные каналы, копируя их новости, их ток-шоу, их игры, их кинопоказ, а то и попросту закупая их продукт? Вы же купили у ОРТ «Последнего героя» с Сергеем Бодровым-младшим, показываете фильмы и сериалы, которые прошли на ОРТ...

А.Роднянский. Наверное, поначалу не обойтись без каких-то необходимых компромиссов. Но, в принципе, сила сетевых каналов по отношению к центральным в том, что это *другое* телевидение. И я всегда отстаиваю именно эту точку зрения, когда в теоретических обсуждениях мне начинают доказывать, что надо делать, как у больших. Не надо! Пусть лучше большие делают, как у нас. Кстати, влияние сетей на центральное вещание уже заметно. Идет встречное движение, происходит взаимодействие. И продукт не только мы у них, но и они у нас покупают.

Л.Карахан. Ну а в каких конкретно базовых программных установках вы отмечаете влияние сетевых каналов на центральные?

А.Роднянский. Я думаю, что сети заставляют, например, пересматривать отношение к информационному вещанию, которое всегда считалось краеугольным камнем телевидения. И действительно, информация чрезвычайно важна, но она перестает быть единоличным лидером эфира. И центральные каналы начинают это ясно осознавать, когда видят, что сетевые умудряются обходиться вообще без информации и в то же время получать неплохие рейтинги.

Л.Карахан. Но ведь рейтинги информационных программ по-прежнему очень высоки, иногда даже выше, чем у самых популярных сериалов?



Алена Свиридова (слева) в программе «Гарем»

А.Роднянский. Я говорю о тенденции, о снижении рейтингов информации по сравнению с временами бурной политической активности 90-х.

Великая «мыльная опера» российской политики кончилась. Персонажи политической сцены, на разогреве у которых искусно действовали Березовский с Гусинским, перестали привлекать аудиторию. Новости уже не работают сегодня, как «Санта-Барбара». Ведь Ельцин на телевидении был почти таким же персонажем, как Си Си Кэпвелл, которого обманывали, строили за его спиной всякие козни, а потом патриарх собирался с силами и наступал момент истины.

Л.Карахан. Явлинский в таком случае — это типичный Мейсон, вечно гуляющий сам по себе.

А.Роднянский. Именно. Но только все это прошло. Информационные войны, которые бушевали еще совсем недавно, остались позади, хотя ветераны и инвалиды этих войн еще до сих пор не залечили раны. По-настоящему значительные и в профессиональном, и в творческом отношении достижения большого политического шоу стали достоянием истории телевидения. Теперь информация — для тех, кто ею реально интересуется. А значит, надо отказываться от прежней новостной практики, от игры в мнения, в политические маски, от традиции, которая на самом деле тянется из советских времен, когда факт был частью мнения и не мог существовать без интерпретации. Мировая практика предполагает *разделение* фактов и мнений. На BBC, к примеру, это делают уже много лет: сообщают факт и *отдельно* — два-три мнения, но мнения, которые даже не пытаются объявить итоговыми. А когда новости у нас, как во всем мире, станут информацией и перестанут быть аттракционом, окончательно выяснится, что они вовсе не мейнстрим телевидения. А мейнстрим — это молодежное, неполитическое, развлекательное телевидение, на которое канал СТС как раз и делает ставку.

Л.Карахан. В свое время почти такую же ставку уже делал канал «ТВ-6. Москва» и его продюсер Иван Демидов. У него была ясная концепция. Он ее реализовал, но победителем все-таки не стал, хотя и добился значительных результа-

тов. Может быть, установка на чистую развлекаловку у нас не проходит? Не попадает в отечественную специфику?

А.Роднянский. Специфика меняется. Когда Демидов начинал на ТВ-6, никто не думал, что люди перестанут интересоваться политикой и будут интересоваться досугом, что различные приложения, типа американских «How to Spend the Money» («Как потратить деньги»), будут важнее последних известий. Просто Демидов со своим каналом появился раньше, чем пришло его время, чем созрела ситуация. Когда он начинал, было много другого, более интересного, чем просто развлечение или разговоры о том, о сем. В результате канал ТВ-6 так и не дожил до своего расцвета. То ли драйв кончился, то ли деньги — я не следил за процессом. Но опыт не пропал даром. Сейчас он востребован сетевыми каналами, и СТС в том числе. Многие жанры, которые ввел в наш телеобиход Демидов, стали неотъемлемой частью программирования и на центральных каналах.

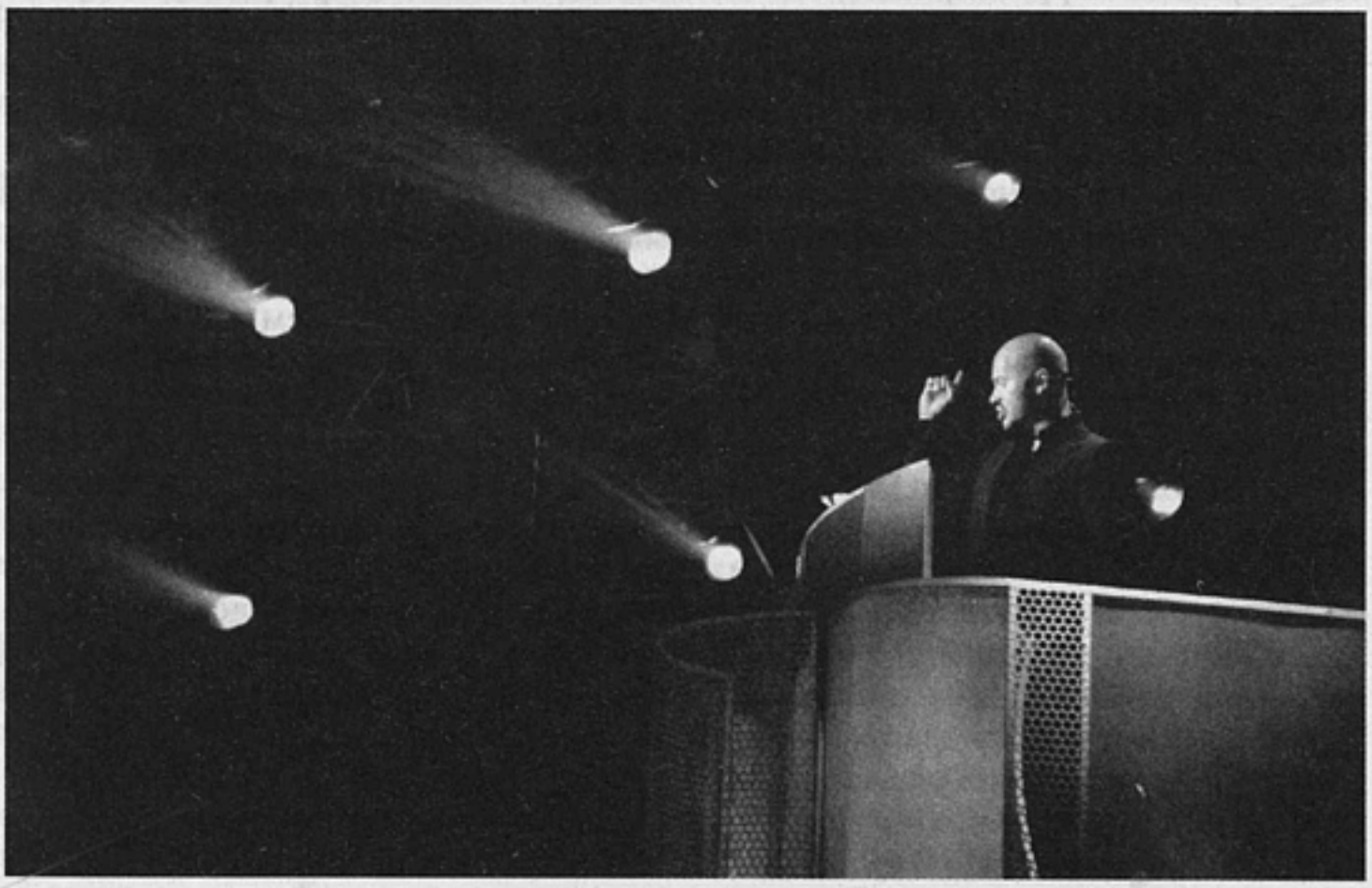
Их уже нельзя себе представить без больших ток-шоу вроде «Я сама» или «Сделай шаг», которые когда-то раскрепостили эфир. Теперь «Большая стирка» и «Принцип домино», например, уже запросто встают в дневной эфир.

Всего-то пять-шесть лет назад Демидов со своими идеями казался маргинальным. А теперь мы хотим доказать, что развлекательное телевидение — это и есть телевидение. И готовы ко всем обвинениям в попсовости. Потому что телевидение по природе попса. Что же еще? При такой-то массовости.

Я с интересом читаю заметки уважаемых классиков телевидения, в которых все претензии сводятся к тому, что экран перестал сеять разумное, доброе, вечное, что исчезают благородные просветительские, культурологические передачи. А они не исчезают. Просто мейнстрим оттесняет их в тематические ниши, где они вполне могут продолжать свое существование наряду со спортивными, музыкальными, историческими, географическими и другими видами специального вещания.

Сети не относятся к каналам такого типа, они предполагают ориентацию на общий спрос, а значит, на развлечение.

Теперь я готов согласиться — у нашего развлечения, действительно, есть своя местная специфика, отличная, во всяком случае пока, от западной. Наше развлечение более скромное, небрежное, иногда даже неопрятное и обязательно «утепленное», а не какое-нибудь там холодное хайтековское. Недаром огромным успехом пользуется «Моя семья», а теперь и ее модернизированный (вестернизированный), но все еще остающийся очень «нашенским» формат



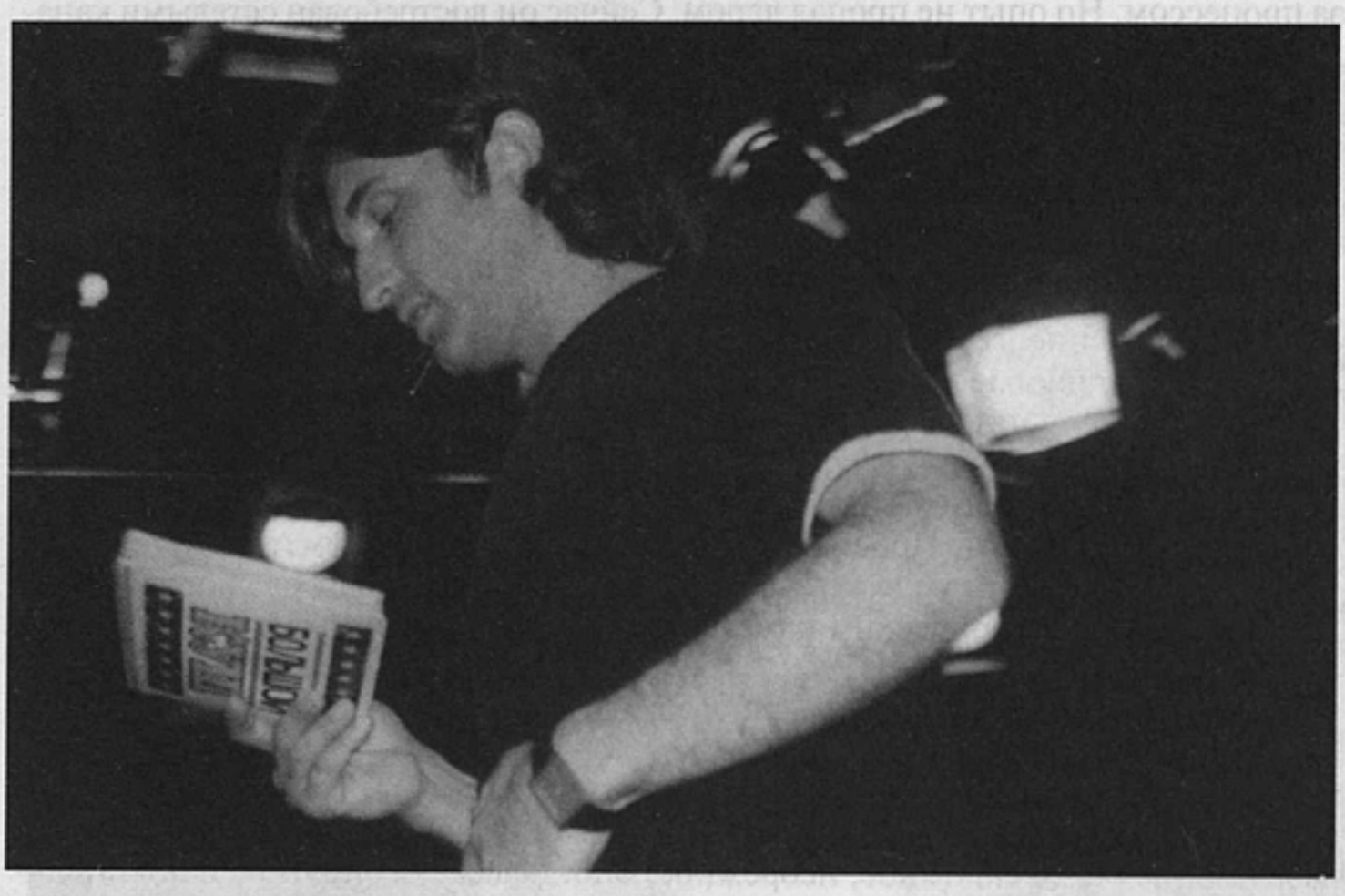
Ведущий программы «Кресло» Федор Бондарчук

«Окна». Очевидно же, что авторы этих программ что-то понимают именно про наших зрителей.

Л.Карахан. Как же в таком случае вы надеетесь завоевать отечественную аудиторию? Ведь, судя по стилистике той мощной рекламной раскрутки СТС, которая велась перед открытием сезона, по первым месяцам обновленного програм-

мирования на канале, вы будете существенно отличаться от проектов Комиссарова? Против одомашненной «Моей семьи» у вас как раз хайтековское «Кресло» и другие, куда более чем «Окна», с которыми вы расстались, вестернизированные, опрятные программы[1].

А.Роднянский. Когда четыре месяца назад я пришел на СТС, у меня за плечами были шесть лет работы на Украине на канале «1+1», и я, конечно же, понимал, что экономически нам лучше оставить «Окна» и, вообще, не рубить сплеча, что надо расширять аудиторию, не теряя ту, которая уже накоплена и лояльна по отношению к каналу. Резкие изменения привели бы к тому, что вместо стартовой доли в шесть процентов мы бы получили два-три процента. А мы уже добрались до восьми процентов доли в Москве и Питере. Потому что по возможности старались корректировать то, что есть. Как, скажем, программу «Первое свидание», которая превратилась в «Свидание вслепую» с Александром Цекало. Он дал этому формату новый ритм, новую интонацию. Но не все поддавалось интеграции, не все можно было ввести в рамки целостной программной среды, которой прежде, при всех достижениях, у канала не было. А ведь именно особая среда позволяет объединить зрителей вокруг канала, а не отдельных программ.



Ведущий программы «Большой куш» Отар Кушанашвили

«Окна», грубо имитирующие реальные семейные скандалы, не попадали в то ощущение программной среды, которое было у меня. Мне хотелось сделать *другое* телевидение. Менее лобовое, вязкое и тяжеловесное, чем это принято в наших досуговых программах. Если уж аудитория требует отечественного Джерри Шпрингера («Окна» по происхождению — американский формат), то давайте сделаем его более смешным, стёбным, легким и откровенно мистификаторским. Так на смену «Окнам» пришел «Большой куш» — открыто несерьезный и провокативный. И хотя эта программа не дает такой рейтинг, как «Окна», она более органично вписывается в изменившийся контекст канала.

К тому же я думаю, что у одиозного Отара Кушанашвили еще есть потенциал, он неистощим на импровизации: его запускают в студию и дальше начинается почти полная непредсказуемость, в том числе и для него самого.

Мы делаем СТС, полагая, что есть определенная усталость и даже исчерпанность у телевидения с патриархальными рефлексами. Оно еще имеет успех, но в России нарождается новая аудитория, которая ждет нового продукта. Возрастные параметры нашей аудитории: восемнадцать — сорок пять лет, плюс дети, которых мы заинтересованы растить как будущих наших зрителей. А социальный адрес приблизительно такой же, какой был у НТВ, когда оно имело консолидированную аудиторию. Сейчас зрители НТВ разбрелись по другим кана-

[1] Интервью состоялось в октябре 2002 года. — *Прим.ред.*

лам, во многом они изменились. И я чувствую (иногда даже спорю со статистикой), энтэвэшный зритель начинает все чаще заходить на наш канал, чтобы посмотреть одно или другое развлекательное шоу. Этот зритель уже устал от разговоров об окружающей действительности и хочет погрузиться в тот выдуманный, немножко виртуальный мир, к которому его приучили глянцевые журналы.

Печатные медиа бурно и успешно строят этот мир, почему же не сделать то же самое на телевидении? На примере отдельных шоу, игр, сериалов на различных каналах я вижу, что такая стратегия более чем перспективна.

Надо только превратить витающую в воздухе идею в стабильную программную сетку, создать на канале настоящую индустрию развлечений, мощный конвейер по их производству. Тогда можно будет претендовать на лидерство и вывести сетевой канал из маргинальной зоны, где в основном используется вторичный продукт.

Не случайно мы сразу пошли широким фронтом и запустили много проектов. Нас интересовал успех не одной-двух программ, а правильное программное решение по всей сетке.

Есть потребность в высокотехнологичном шоу? Есть. И появляется «Кресло». Есть потребность в реальном телевидении? Есть. Появляется «Гарем» и т.д. И для нас не так важно, что «Кресло» пошло лучше, чем ожидалось (хотя существенно, что сработала установка на адреналин, аттракцион и тест на умение владеть собой, а не эрудиция и популяризаторство, как в «угадайках» на других каналах). Не так важно и то, что «Гарем» пока не оправдал наших ожиданий (а казался мне таким куртуазным и привлекательным). Главное, что есть программная связка и возникла общая интонация, энергетика.

Л.Карахан. Если я правильно понял, то, о чем другие каналы мечтают, но стесняются сказать в открытую, вы решили продекларировать без обиняков и всяких стыдливых оглядок на воспитательную, познавательную и прочие полезные функции массмедиа. Скажу честно, это производит впечатление, но все-таки не самое благоприятное. Наверное, сказываются мои «патриархальные» рефлексы. Неужто в самом деле так вот запросто будете поточным методом производить развлекательный дурман, что называется «опиум для народа», да еще и детей приучать к нему?

А.Роднянский. По-моему, все не так ужасно. Произнося эти страшные слова «индустрия развлечений», я вовсе не подразумеваю создание на канале плоского, примитивного мира, бестолково набитого тупым юмором и ситкомами. Я говорю о хорошо, полноценно организованном досуге и о развлечении, которое само есть пространство жизненных, человеческих историй и, если хотите, вполне познавательных моделей поведения.

Очень важно насытить канал популярными форматами, но главное — не форматы, а люди, которые ведут программы. Мы ориентируемся на личности и делаем телевидение людей, а не форматов. Мы пригласили молодых, интересных, известных в шоу-бизнесе артистов, которые умеют разыгрывать, провоцировать, ёрничать, но и создавать вокруг себя живое поле, они могут самостоятельно действовать, жить в предлагаемых телевизионных обстоятельствах, как Отар Кушанашвили, как Александр Цекало. Посмотрите «Детали» с Тиной Канделаки — как она мило и в то же время абсолютно неожиданно говорит со своими собеседниками. Что-то похожее делал и Дибров в «Антропологии», сегодня в нашем эфире нет такой интонации. Очень точно работает и Федор Бондарчук в «Кресле». За ним интересно следить — как он говорит, как смотрит.

Кому-то наши персонажи могут не понравиться. Они достаточно специфичны и рассчитаны на определенную аудиторию. Так и должно быть. Всем нравится только Владимир Владимирович Познер, но он один. Десять Познеров быть не может.

Разве предосудительно или плохо то, что мы не хотим нагружать нашего зрителя, а, наоборот, хотим его разгрузить и строим на этом канал? Не только шоу-программы, но и сериалы наши должны отличаться от тех, что идут по другим каналам. «Бригада», например, сделана на более высоком, чем средний сериальный, уровне, но я не уверен, что СТС мог бы ее показать. Затевая свой сериал, мы выбрали в качестве литературной основы романы Дарьи Донцовой. В них есть то, в чем нуждаются все сериалы, — очерк нравов, но это очерк новых нравов для новой аудитории. И мне очень близко то, что говорит Донцова про свои книжки: «Это лучшее лекарство от депрессии». Мы бы хотели, чтобы

и канал СТС стал таким антидепрессантом, телевидением хорошего настроения.

Л.Карахан. А что ждет канал в будущем? Говорят, скоростное производство развлекательных программ, которое вы налаживаете, преследует сугубо коммерческую цель: быстро разогнать рейтинг и подороже продать канал. То есть все очень прагматично, никакой лирики и личных долгосрочных творческих интересов.

А.Роднянский. Откровенно говоря, не вижу никакого противоречия. Особенно в условиях телевидения, где лирика обязательно должна быть поддержана прагматикой.

Акционеры стремятся поднять стоимость канала, а если на экономическом языке, то обеспечить по возможности быстрый рост его капитализации. Но я думаю, что главные акционеры СТС Петр Авен и Питер Герви год ездили ко мне в Киев и уговаривали возглавить СТС не для того, чтобы я помог им деньги считать или осуществил специальные финансовые операции по размещению акций СТС на международной бирже. Они хотели, чтобы я предложил и осуществил творческие решения, позволяющие обеспечить компании exit, выход, высокую ликвидность. И мне понравились в наших переговорах как раз ясность критериев успеха и прозрачность коммерческих намерений. С самого начала я твердо знал, что требуется: привлечь аудиторию, довести рейтинг канала до таких-то цифр и к такому-то сроку добиться, чтобы канал стал стоить столько-то. Не знаю, в каких единицах можно измерить эмоции и душевную отдачу акционеров, выдвинувших эти условия, но точно знаю, что для себя я должен был определить и определил характер именно эмоционального отношения к тому, что мне предложили сделать.

Да, на канале «1+1» больше лирики и эмоциональных решений. Разные авторские программы, дебаты-шоу, документальное кино, и все это объединено идеей украинской альтернативы провинциальному, шароварному, несовременному телевидению! В принципе (не оцениваю качество), это украинский вариант НТВ, *того* НТВ. Но, честно говоря, я подустал от необходимости много заниматься политикой, общественными связями и защитой канала от внешних сил. На Украине у меня есть уже все маршальские полномочия, а особой конкуренции ни у меня, ни у сильной, в общем, команды «1+1» фактически нет.

В сорок лет мне захотелось опять заниматься собственно телевидением и стать начинающим российским менеджером, хотя и с определенной репутацией. Захотелось поработать в условиях очень жесткого соревнования, потому что на российском телевидении слабых команд сейчас нет, просто нет. Важно и то, что в России совсем другие финансовые возможности. Я не имею в виду свои заработки — мне хватало. Просто другой масштаб проектов. Даже четвертый в рейтинге канал СТС может позволить себе в десять раз больше, чем «1+1».

Если к цифрам, обозначающим сумму инвестиций, добавляется один нолик, то возрастает и творческая составляющая.

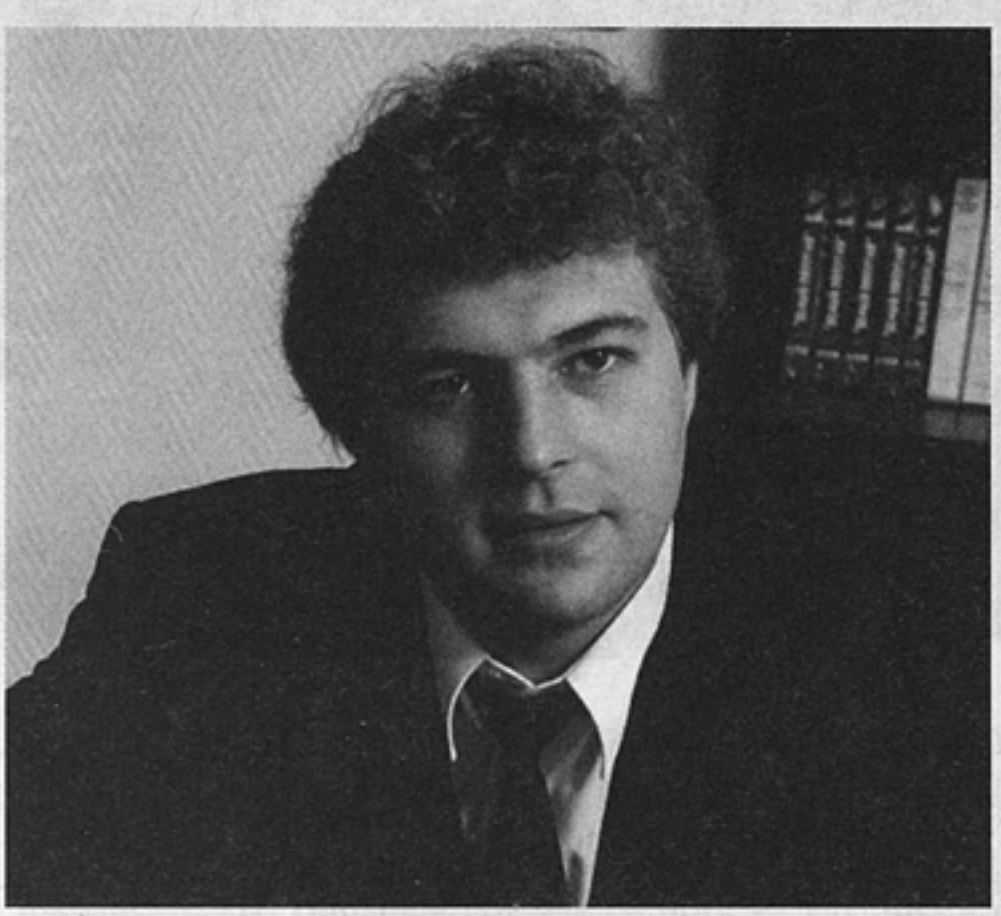
Но, не поверите, сейчас мне очень интересен и финансовый результат. У меня нет фундаментального экономического образования, только диплом режиссера. Я учился экономике в разных ситуациях, на ходу схватывая нужные слова. Иначе было нельзя вести крупную компанию, да еще с серьезными американскими инвестициями. Но на Украине пока нет настоящего интереса к бизнес-задачам. Основные группы влияния слишком увлечены политикой, из которой страна никак не может выбраться. А здесь, на СТС, я участвую в большом именно коммерческом проекте, и это интригует: смогу — не смогу, удастся сделать компанию процветающей и привлекательной для биржи или нет.

У нас есть три-четыре года. Совсем не маленький срок даже в масштабе большого канала. И я не знаю, что потом: будет ли контрольный пакет компании продан другим акционерам или по хорошей цене будет продано много мелких акций, сменится менеджмент канала или останется прежний? Я уверен только в одном: ни новые акционеры, ни новые менеджеры ни за что не будут менять облик канала, его интонацию, его программную стратегию, если мы сумеем решить творческую задачу и сделаем СТС по-настоящему успешным.

ДМИТРИЙ ЛЕСНЕВСКИЙ

Последний искренний

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЛЕВ КАРАХАН



Дмитрий Лесневский

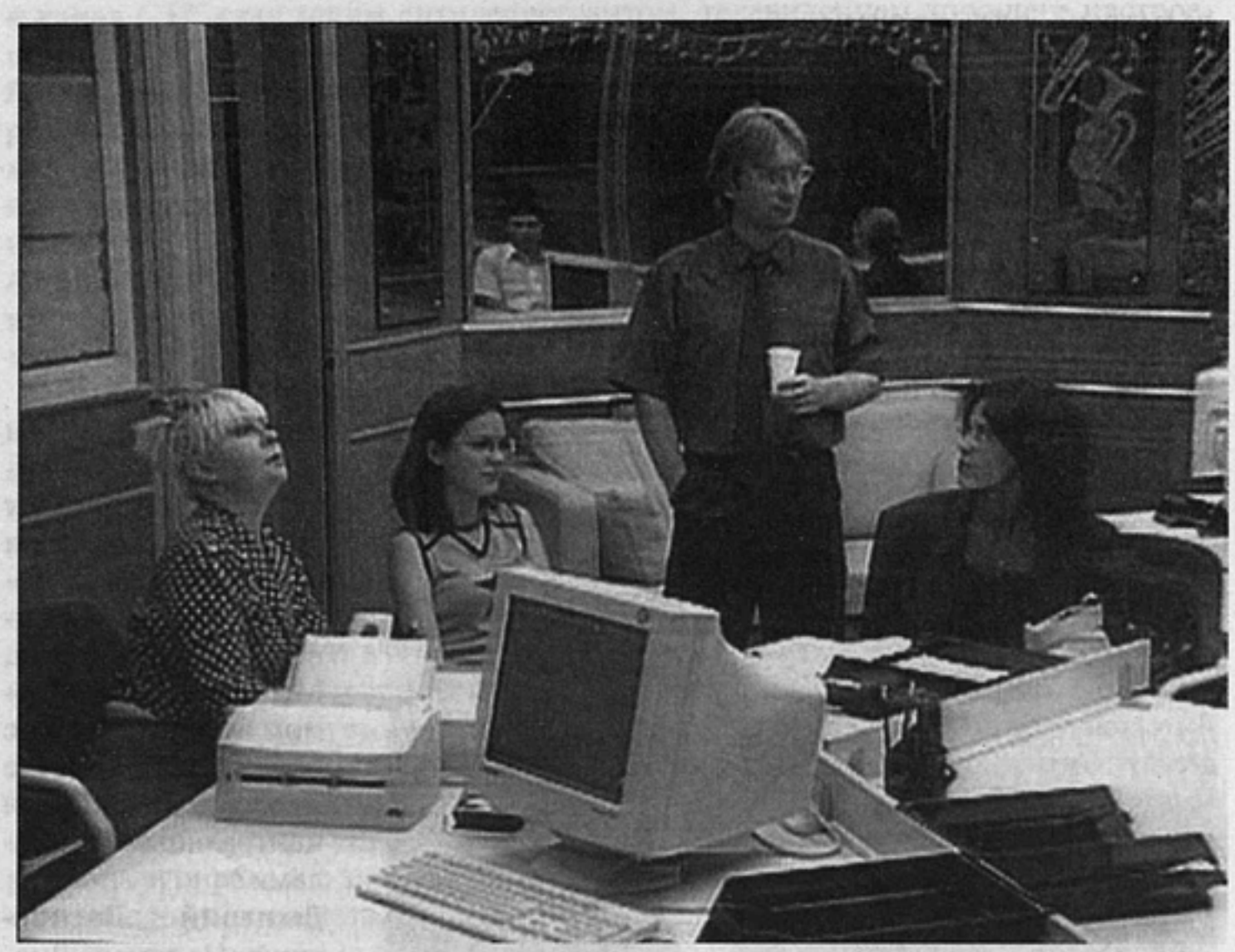
Лев Карахан. Ваш канал, REN TV, входит сейчас в пятерку самых рейтинговых и потеснил даже те, которые принято называть центральными. Может ли в обозримом будущем вообще исчезнуть различие между сетевыми и центральными каналами?

Дмитрий Лесневский. Не думаю. Дистанция может сократиться, но она не может исчезнуть совсем. Сейчас очень быстро меняется СТС, ТНТ находится в стадии активного поиска, развивается и REN TV — мы все очень гибкие ребята и быстро растем. Соревнуясь друг с другом, мы на самом деле отнимаем аудиторию у центральных каналов.

Когда мы начинали, у REN TV была доля полпроцента. Сейчас стабильно 5—6 процентов. Потихонечку набралось или, точнее, отобралось у больших каналов. И дальше их доля будет долго-долго падать — тридцать лет, сорок лет. А у нас медленно расти. Но как бы хорошо ни шли дела, REN TV никогда не станет таким каналом, как ОРТ, — абсолютно разные масштабы бизнесов.

Этому есть очень конкретное объяснение. Мы по-прежнему существуем в эфирной ситуации, которая сформировалась в советские времена, когда была создана техническая монополия государства, исключающая по сей день какую-либо серьезную конкуренцию частного бизнеса с тотальным вещанием двух общероссийских каналов. Советский Союз вкладывал в развитие коммуникаций сотни миллионов инвалютных рублей, но к каждой квартире были подведены только два-три основных канала, чтобы легче было контролировать эфир. И это называлось телевидением. Аналогов подобной эфирной структуры просто не существует. При любых схемах телевидение — это много каналов, это выбор. В Америке четыре крупные сети и еще десяток мелких, сотни кабельных каналов и нет ситуации «первой кнопки», «второй кнопки». У нас, в силу неразвитости коммуникаций, сети — это не норма, а альтернатива и единственный способ как-то ограничить эфирные монополии.

Л.Карахан. Не захочется ли в таком случае центральным каналам и государству слегка притормозить столь бурное развитие отечественных сетей, снять ненужную конкуренцию и более определенно указать сетевым каналам на их второстепенное, служебное место в системе телевидения. Вот, например, ОРТ активно насыщает СТС своим экранным продуктом. Что это — дружеская поддержка или умелое формирование сателлитной зависимости? Говорят, есть у больших каналов свои интересы и в конкурсе, на который выставлен после нескольких предупреждений Минпечати канал «Дарьял-ТВ». Что в этом смысле происходит на REN TV? Чувствуете ли вы, что вместе с рейтингом растет и давление со стороны больших каналов, со стороны государства?



«Русское чудо»

Д.Лесневский. Да нет. Что касается больших каналов, мы не чувствуем какой-либо агрессивности. Наоборот, сотрудничаем. У нас налаженные отношения, например, с ОРТ и РТР, которые получают наш продукт. Сериалы, в частности. А государство?.. Конечно, опасность существует. Но так ведь и на улицу выходить опасно. Сложились определенные правила игры, согласно которым все, кто хоть чем-нибудь у нас владеет, находятся в бесконечной зависимости от государства как с точки зрения возможной полной потери бизнеса, так и в смысле постоянного или «сезонного» давления, которое может быть оказано государством при помощи различных структур. Скажем, Антимонопольного комитета или законодательных органов. Любой депутат, который по своей воле или по чьей-то указке решит побороться с рекламой пива, может лишить телевидение миллионов долларов. Это же абсолютная глупость, когда страна стремится усилить капитализацию. По-настоящему надежной защитой смогут стать только устойчивые правила, действующие внутри индустрии, соблюдением которых будет заниматься специальный индустриальный комитет. Сейчас такой проект обсуждается. Хорошо, если дойдет до дела.

Л.Карахан. А как складываются отношения с частным бизнесом? Нет ли какого-то давления с этой стороны? Или, наоборот, частный бизнес — это гарантия вашей самостоятельности и в политическом, и в экономическом смысле?

Д.Лесневский. Ни то, ни другое. Со стороны частного бизнеса мы не чувствуем давления. Скорее интерес, который проявляют и крупные западные компании, стремящиеся укрепиться на российском рынке, и представители отечественных политических и бизнес-элит. Но это не какие-то принципиально новые отношения, поскольку большой бизнес уже давно сотрудничает с нами как рекламоносителями. А когда начали расти рейтинги, эффективность рекламы на каждый затраченный доллар стала даже выше, чем на больших каналах, так как минута рекламы стоит у нас дешевле. Вот вам и интерес, и внимание.

У сетевых каналов гораздо больше возможностей и с точки зрения политического маневра. У каналов непосредственного вещания, как ОРТ, РТР, эти возможности серьезно ограничены из-за участия государства. У них существует определенный набор табу, запретов, которых нет у нас. Все ограничения на REN TV диктуются только соображениями здравого смысла, иногда личных пристрастий, но не более того. Пока мы по-настоящему свободны.

И сами — продолжаю отвечать на ваш вопрос — эту свободу, эту самостоятельность обеспечиваем. Прежде всего, благодаря тому, что уже два года являемся прибыльной компанией. У нас нет необходимости прятаться за чью-то

Ведущий программы «24» Александр Герасимов

широкую спину. REN TV на сегодня не имеет долгов, развивается на свои деньги и не потребляет деньги акционеров. Действующая сейчас экономическая схема компании очень проста: расширяется сеть наших региональных партнеров — растет рейтинг программ, растет рейтинг — повышается доходность за счет рекламы, повышается доходность — улучшается качество программного продукта. Чем больше средств, тем больше возможностей, тем эффективнее работает весь бизнес-механизм. Сетевым каналам легче быть эффективными, чем центральным. Средства, которыми располагает, к примеру, ОРТ, несравнимы с нашими, но Первый канал — громадная структура, которая, как печка, требует еще и еще, все больше и больше. Мы же не позволяем себе быть расточительными и поэтому привлекательны для акционеров. Сейчас не нас выбирают, а мы выбираем. Но вектор этот в любом случае необходим, потому что надо ориентироваться в окружающем пространстве, надо определять партнеров по бизнесу.

Л.Карахан. Не так давно вы сменили партнера. С чем это было связано?

Д.Лесневский. Основным партнером довольно долго был «Лукойл». Это время вспоминается как хороший, спокойный, нормальный период. И все-таки медленно, но верно у партнеров росло непонимание смысла нашего бизнеса. Сначала «Лукойл» хотел выкупить канал и более активно войти в бизнес, а потом, наоборот, продать свою долю и выйти из непрофильной ситуации. В конце концов они выбрали второй путь, и мы помогли «Лукойлу» найти решение внутри России, не прибегая к западным капиталам. Это был добровольный развод в результате вполне цивилизованной дискуссии хозяйствующих субъектов. Акции «Лукойла» были проданы РАО ЕЭС.

Л.Карахан. Но РАО ЕЭС во главе с Анатолием Чубайсом куда более ангажированная в политическом смысле структура, чем «Лукойл». Ваш выбор партнера, таким образом, очень трудно расценить как сугубо хозяйственный. В нем чувствуются и определенные идеологические пристрастия.

Д.Лесневский. А мы и не скрываем это пристрастие. Вопрос не в Чубайсе, вопрос в том, по какому пути пошла вся страна. О выборе можно было говорить в 91-м году, а сейчас демократическая, правоцентристская ориентация — это реальность нормально развивающейся страны. Не с коммунистами же модернизировать Россию.

Л.Карахан. И что, РАО ЕЭС использует ваш канал как политическую трибуну?

Д.Лесневский. Нет, никто нас не использует. Мы, как и раньше, осуществляем свою программную политику. В своих основных направлениях она мало изменилась с тех пор, как у нас появился новый акционер. Просто наращиваем про-

фессионализм, растем вместе с каналом. Что же касается непосредственных интересов РАО, то в отношениях с нами они скорее не политические, а корпоративные и связаны с разъяснением тех реформ в компании, которые пытается осуществлять А.Чубайс.

Но у нас нет никаких специальных программ, к примеру, об энергосистеме в России. Мы откликаемся на то, что происходит в РАО ЕЭС только на уровне информационных поводов. Как и все.

Л.Карахан. И все-таки такое ощущение, что ваш канал сильно неравнодушен к политике, от которой все стараются теперь открещиваться. Политика уже не в моде, а вы не отказываете себе даже в такой непозволительной для сетевого канала роскоши, как собственная служба информации. Как это объяснить? Может быть, сказывается боевой перестроечный, точнее даже, шестидесятнический настрой, о котором нередко вспоминают именно в связи с REN TV?

Д.Лесневский. Именно что вспоминают. Потому что все ассоциации канала с поколением шестидесятников уводят в прошлое REN TV. Тогда, в начале 90-х, у нас в эфире работали Эльдар Рязанов, Юрий Рост, Григорий Горин и другие востребованные этим поколением советской интеллигенции знаковые фигуры. Мы очень благодарны и нашим зрителям той поры, и нашим телезвездам. По-прежнему с величайшим почтением относимся к шестидесятникам — одному из самых ярких поколений российского XX века. Но время идет, и канал меняется. Сегодня он ориентируется на аудиторию двадцатипяти-сорокапятилетних, на людей, которые строят себя, строят свою жизнь, не рассчитывая на государство. Они не озабочены тем, чтобы соорудить себе памятник при жизни, и прочими монументальными затеями. В них говорят азарт, непокорность и хорошая жадность до дела и успеха в своем деле. Они буквально врываются в жизнь, в индустрию и на глазах формируют ту мощную, опорную социальную группу, которую принято называть «средний класс». О которой мы без конца говорим и вот только сейчас видим ее воочию.

Особое внимание стараемся уделять детскому вещанию, четыре часа в день — это самая большая детская сетка в российском эфире. Через восемь-девять лет мы хотим вырастить своего взрослого зрителя. Дети и подростки, которые полюбят наш бренд сейчас, к тому времени как раз войдут в пору активности и будут уже многое определять в жизни. Показывая качественные американские и отечественные мультфильмы, мы обеспечиваем будущее канала.

Л.Карахан. Четыре часа в день для детей — это, наверное, и в самом деле очень много. Но, в принципе, все ваши адресные установки: средний класс, дети — прогноз на будущее — совпадают с ориентирами других каналов. Как, чем вы собираетесь побеждать конкурентов в борьбе за большую, но, в сущности, одну на всех новую зрительскую аудиторию?

Д.Лесневский. А очень просто. Мы стараемся браться только за то, от чего сами получаем удовольствие. В этом нет какой-либо позы или, тем более, претензии на особую миссию. Но делать канал, где все только для денег и рассчитано на чистый приход, неинтересно. Мы не стараемся работать на некую абстрактную, сконструированную социологами аудиторию, не пытаемся угадывать ожидания больших социальных групп, о которых имеем очень приблизительное представление. Мы исходим из того, что наши зрители — это мы. Точнее — и мы тоже. И если что-то нравится, интересно нам, значит, понравится и нашему зрителю.

Вот вы утверждаете, что политическая информация выходит из моды. Но кто это сказал? Кто вынес приговор? Нам интересно говорить о политике, интересно представлять новости в более широком спектре, чем это позволяют себе большие каналы, и мы делаем это. И пока никто из наших зрителей (подтверждением тому рейтинги) не проголосовал против информации на REN TV.

Более того, в ближайшее время у нас появится ежедневный час специальной экономической информации — все о реальном бизнесе, финансах, корпорациях. Время в сетке: 8.30 — 9.30 утра. О высоком рейтинге не может быть и речи, но мы, по крайней мере, начнем говорить с нашим зрителем на языке цивилизованного рынка и почему-то не сомневаемся, что такое усилие, такой риск будут оценены нашей аудиторией, хотя, понимаю, скорее всего не сразу.

По свидетельству многих экспертов, у нас один из самых лучших в России кинопоказов. Почему? Потому что мы не заполняем экран исключительно текущим американским более или менее качественным продуктом. Мы пытаемся сбалансировать кинорацион, и у нас есть «Иллюзион», есть европейский и вос-

точный артхаус. На это мало кто отваживается. Но наши зрители нас понимают и благодарят за то, что мы им доверяем, что строим с ними неоднодневные отношения.

Хочется, чтобы канал отличался необщим выражением лица. Но это не значит, что мы неадекватно воспринимаем коммерческую реальность телевидения. Иначе мы не смогли бы окупаться. Прайм-тайм мы, естественно, отдаем деньгам. Но опять же стараемся сохранять самостоятельность и находить собственные решения. Иногда более удачно, иногда менее. Но мы принципиально не идем по пути приобретения лицензий или закупки готового продукта. Не хочется участвовать в толкотне, которую устраивают пять-шесть голодных ребят из Москвы, всегда старающихся прилететь чуть раньше тебя и скупить на Западе успешные телеформаты. Никого из них не волнует, что, как правило, это клоны каких-то уже давно существующих форматов. Никто не анализирует и качество. Я лично не вижу на западном телевидении каких-то уникальных находок, которые заслуживают механического внедрения в отечественный эфир. Последнее из успешных, на мой взгляд, заимствований — это «Окна» Петренко и Комиссарова, которые сделали русский аналог шоу Шпрингера. Их программа из немногих, которые могут конкурировать с качественным кинопоказом.

Западные форматы, прижившиеся у нас, можно пересчитать по пальцам. Так не лучше ли пофантазировать, поизобретать самим?

В жанре реального телевидения мы представляем сейчас эксклюзивный формат «Русское чудо», использующий эффект съемки скрытой камерой. Человек интересен, когда органичен, хотя, конечно, наши съемки часто на грани фола. Пока не знаю, что получится — или полный успех или полный провал[1]. Мы рискуем.

Долгое время у нас работает американская анимационная серия, рассказывающая о семействе Симпсонов. Сейчас мы открыли свою анимационную студию и делаем свой сериал, который, надеемся, даст рейтинг не хуже, чем американский продукт.

Сериалы из «Русской серии» — это тоже наш эксклюзив, который пользуется спросом. Ставка на мини-сериалы и приближение к кинематографу, которую мы сделали, оправдывается теперь не только у нас, но и на других каналах.

Мы не стремимся «забивать» эфир, лишь бы получить рейтинг. Мы делаем все, чтобы эфир был насыщенным, а не просто укомплектованным, чтобы ощущение наполненности сетки не было внешним, преходящим.

Л.Карахан. Мне кажется, что ваш главный эксклюзив не в тех или иных конкретных программах и форматах, созданных в результате самостоятельного поиска, а в общих программных установках канала. По сути, вы упрямо продолжаете стремиться к штучному производству, тогда как все вокруг уже давно перешли к конвейерному. Не слишком ли это рискованно в условиях рынка? Или, расставшись с шестидесятничеством, вы все-таки не можете перестать быть «последними романтиками»?

Д.Лесневский. Для того чтобы как-то сфокусировать позицию канала, я уже лет пять ношусь с идеей слогана. И вот недавно появилось предложение: «Последнее искреннее телевидение». Немножко весело, немножко грустно, немножко нагло. Хотя есть же «Первый развлекательный» канал, почему в таком случае не быть «Последнему искреннему»? Слоган мне нравится, но, конечно, и он не исчерпывает нашу идеологию. Точка опоры, окончательное кредо все-таки не найдены. Мы ищем, ищем... Но про себя я точно знаю, что когда в один прекрасный день исчерпывающий наши устремления слоган будет все-таки найден, мне придется уйти с канала и начать какое-то новое дело на новом месте.

[1] Интервью состоялось в октябре 2002 года. — *Прим. ред.*

РЕПЕРТУАР

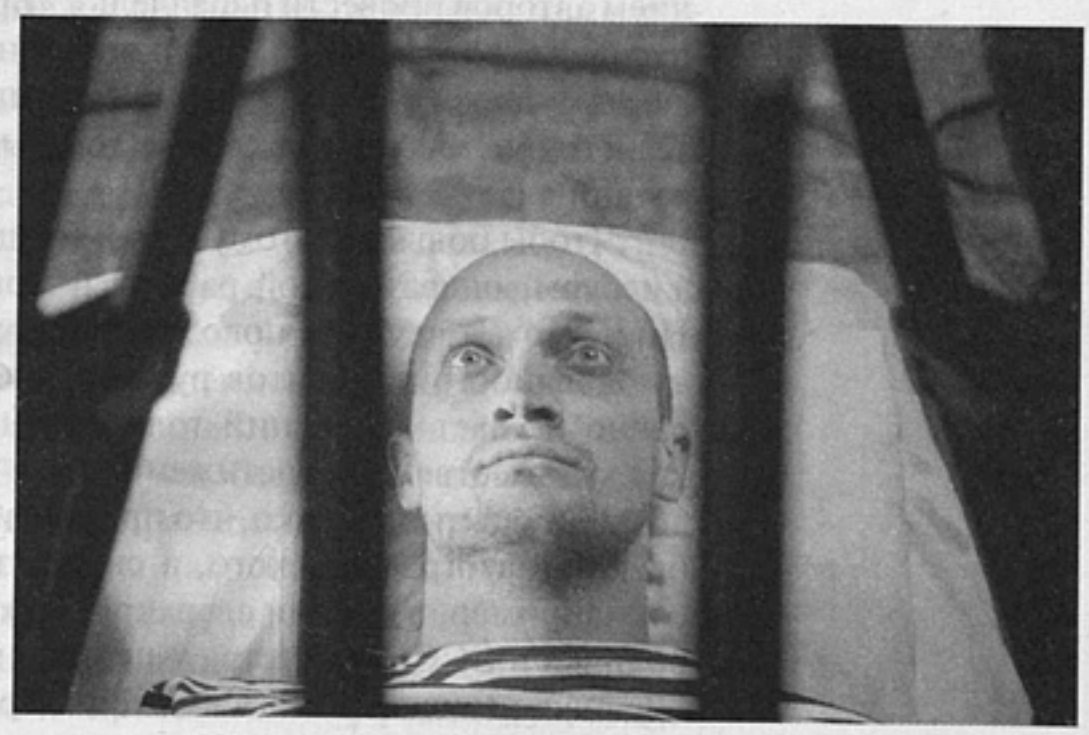
«Антикиллер»,
режиссер
Е.Кончаловский

ДМИТРИЙ КОММ

Уже не протокол

Прогнозы иногда сбываются. Не успел я предположить, что русское жанровое кино, за нашей неспособностью, придется создавать Голливуду[1], как тут же в прокате появился спродюсированный Роджером Корменом и Сергеем Ливневым «Гладиатрикс» Тимура Бекмамбетова, а популярные журналы запестрели сообщениями о том, что Пауль Верхувен вместе со своим давним соавтором Жераром Соетманом собираются экранизировать «Азазель» Акунина. И хоть ни Кормен, ни Верхувен не являются в буквальном смысле представителями Голливуда, общий вектор развития ситуации, очевидно, нацелен туда.

Никакой трагедии здесь нет; напротив, конвертируемость нашей зарождающейся массовой культуры — хотя бы в лице отдельных режиссеров или писателей — явление чрезвычайно благоприятное и очень важное для самой России (главное теперь, чтобы Верхувен, который параллельно рассматривает несколько проектов, не передумал). Удивляет другое: необъяснимая слепота тех, кто пытается делать коммерческое кино для внутреннего, русского рынка. Словно зомбированные доктором Мабузе, они пребывают в убеждении, что, кроме бандитов, ментов и Чечни, продать нашему зрителю ничего нельзя. А как насчет истории о соперничестве русского и половецкого бо-



«Антикиллер»
Авторы сценария **Ф.Ибрагимбеков, Д.Корецкий**
Режиссер **Е.Кончаловский**
Оператор **А.Антонов**
Художник **Ф.Савельев**
Звукооператоры **Л.Монтаборт, А.Гиборг**
В ролях: **Г.Куценко, А.Балуев, Е.Сидихин, В.Сухоруков, М.Ефремов и другие**
MB Productions, Golden Key
Россия
2002

[1] Должники и кредиторы: русский жанр. — «Искусство кино», 2002, № 2.

гатырей в бескрайних кипчакских степях (снятой хотя бы на уровне жизнерадостного бекмамбетовского кича)? Как насчет готической фантазии на темы, к примеру, произведений г-жи Крыжановской?

Скажете, народ на такое кино не пойдет.

А вы пробовали?

Еще в советские времена в сборнике «Зарубежное кино. Мифы и реальность» я прочел фразу, которую запомнил на всю жизнь: «Стивен Спилберг, развлекая, отвлекает американских трудящихся от борьбы за свои права». Могучей проницательности человек написал эти слова, точно сформулировав цели и задачи масскульта. Сегодня российские трудящиеся, как манны небесной, ждут, чтобы кто-нибудь отвлек их от ежедневной, изматывающей и унизительной борьбы за свои права, от бездарных властей, лживых новостей, инфляции, коррупции, гниющего здравоохранения и реформы ЖКХ, а особенно — от ментов и бандитов, от которых и в реальной жизни спасу нет, не только на телеэкране. Отвлек не засахаренной мелодрамой «а-ля совок», от которой сводит скулы даже у поклонников Наталии Орейро, а честным коммерческим кино, без подмигивания зрителю и влезания в папочкины галоши. Тот, кто сделает это, не впутывая ментов и бандитов, может стать народным героем масштаба Юрия Гагарина.

Я бы, по крайней мере, про такое кино с удовольствием написал. А пока что приходится писать про «Антикиллера». Как любит говорить Егор Гайдар, «у меня для вас другой страны нет». Чехов формулировал ту же мысль иначе: «Лопай, что дают!»

Впрочем, фильм Егора Кончаловского — это как раз честный образец нарождающейся русской бульварщины. История о бывшем менте по кличке Лис, вышедшем из тюрьмы, куда его засадили за излишнее служебное рвение, и мстящем тем, кто его подставил, рассказана с непривычной для нашего кино жесткостью, без сантиментов и разрывания рубахи на груди с воплями: «Друга убили!», но зато с хорошим знанием традиции гангстерского кино — от «Крестного отца» до «Места встречи изменить нельзя». Еще этот фильм откровенно насмехается над популярной «братской» дилогией, и оттого «Антикиллера» временами хочется переименовать в «Антибрата». Собственно, сам выбор Виктора Сухорукова на роль Амбала, очевидно, в большой степени предопределен желанием авторов провести параллель с «Братом»; в романе Даниила Корецкого этот персонаж совсем иной: «бочкообразный торс», «могучая шея», «чугунная челюсть». И хохот, которым зрительный зал встречает реплики Амбала типа «У кого пушки, у того и сила!», доказывает, что ирония создателей «Антикиллера» попадает в точку.

Чтобы больше к этому не возвращаться, скажу сразу: профессионализм режиссуры, операторской работы и монтажа в этом фильме приятно удивляет. Но не может служить поводом для комплиментов: это всего лишь норма, и то, что девяносто процентов русских фильмов этой норме не соответствуют, все равно не дает оснований толковать нормальный профессиональный уровень как художественное достижение.

Любопытно, однако, что профессионализм Кончаловского и его команды — не кинематографического, а скорее телевизионного образца. Что проявляется, например, в обилии сверхкрупных планов. Увы, как и большинство тех, кто родился в СССР, с детства умывался водой из-под крана и чистил зубы пастой «Лесная», наши замечательные актеры не могут похвастать здоровой, чистой кожей. Созерцание же на шестиметровом экране снятых крупняком и потому гигантских прыщей и бородавок, мешков под глазами размером с человеческую голову — это испытание, которое может выдержать закаленный поклонник Сокурова, но не зритель, пришедший в кинотеатр приятно провести время. Но Кончаловский держал в уме телесериал, требующий обязательных крупных планов, и предпочел «обидеть» не слишком многочисленную еще киноаудиторию, дабы потрафить куда более значительной аудитории телевизионной.

Понятие же «бульварщина» в данном контексте несет позитивный смысл. Бульварщина, бульварное чтиво и зрелище — это детство любого мейнстрима, живая протоплазма, еще не оформившаяся, не втиснутая в рамки жанровых канонов и выплескивающаяся непосредственно из глубин национальной психи-

ки. Бульварное произведение имеет дело непосредственно с фобиями, надеждами и желаниями, гнездящимися в коллективной душе, и представляет их в почти неотрефлексированном, не переработанном личностным сознанием художника виде. В начале XX века бульварные фейадовские «Фантомас» и «Вампиры» с их архизлодеями, тайными обществами и отрезанием голов не только проторили дорогу будущим «Калигари» и «Мабузе», но и обозначили глубинный сдвиг в сознании европейцев, в результате которого к власти во многих странах (в том числе и в России) пришли люди с откровенно криминальным складом психики. Так и сегодня радио «Русский шансон», которое давно уже пора переименовать в «Русский бульвар», выглядит куда более живым и может больше рассказать о нашей действительности, чем «солидные» радиостанции, гоняющие новорусский музыкальный евростандарт. И пока «Гости из будущего» томно требуют, чтобы их любили по-французски, причем непременно в загадочном поезде «Цюрих на Женеву», на «Русском шансоне» про них уже все сказал Трофим: «Мы таперича Европа, ты лаптями не сучи...»

Криминальное чтиво — в смысле, литературная бульварщина — в нашей стране развивалось, как водится, особым путем. Выросший в условиях дефицита фантастических и мистических произведений, русский читатель был приучен считать главным достоинством истории ее правдоподобие и реализм. Чушь насчет искусства, которое должно чего-то там отражать, еще со школьной парты крепко засела в многих головах. Ситуация отягощалась тем, что в начале 90-х большинство профессиональных писателей декларировали откровенную и необъяснимую с точки зрения здравого смысла неприязнь к детективному жанру. В итоге образовавшуюся нишу заняли люди в погонах — майоры уголовного розыска и следователи прокуратуры, а иногда (если верить аннотациям на обложках) и настоящие бандиты. Никаких представлений о драматургии, фабуле да и просто о литературном ремесле эти люди не имели. Романы сочинялись в буквальном смысле по материалам уголовных дел, более или менее внятно изложенных и сдобренных порцией казарменно-тюремного юмора. Между автором и героем не было почти никакого зазора, более того, сплошь и рядом герой просто служил рупором для высказывания наболевших мыслей автора, мог, например, без всякого повода удариться в размышления о судьбах родины, порой весьма забавного свойства.

Так родился жанр «протокольный реализм», у которого было мало общего с детективом или триллером, однако продавался он именно под этими жанровыми марками.

«Протокольный реализм» был востребован не столько читателями (у них не было выбора), сколько издателями. Убедиться в этом я смог в середине 90-х, когда одна моя приятельница, журналистка Алена Кравцова, начала публиковать романы, жанр которых она сама определяла как «салонный детектив». На самом деле это были фантастические бульварные истории, где действовали демонические femme fatale, убийцы вырезали сердца у своих жертв, мертвецы исчезали из морга и т.п. В одном романе, посвященном скачкам, Кравцовой был изобретен, пожалуй, самый оригинальный маньяк в истории не только российского, но и мирового детектива: горбун-зоофил, без памяти влюбленный в призовую лошадь и совершающий убийства из ревности. Роджер Кормен или мастера итальянского giallo с радостным визгом набросились бы на такой сюжет. Русские издатели чесали репу, кряхтели, говорили: «Так не бывает» — и ставили в пример Бушкова, у которого «все правдиво описано».

В чем была причина любви издателей к «протокольному реализму», судить не берусь. (Есть версия, объясняющая эту любовь тем, что многие из издателей в недавнем прошлом сами носили погоны.) Как бы то ни было, сломать этот странный заговор удалось недавно только Григорию Чхартишвили. Успех романов Бориса Акунина — на самом деле весьма далеких от вершин детективного жанра — говорит лишь об одном: в России появилась прослойка читателей, ставящая литературное мастерство и умение закручивать интригу выше знания блатной фени и раскладов в преступном мире.

Роман «Антикиллер», написанный заведующим кафедрой Ростовской высшей школы милиции полковником Даниилом Корецким, вполне можно отнести к произведениям «протокольного реализма». Вот, к примеру, одно из харак-

терных лирических отступлений, описывающих состояние и мысли Лиса после гибели его друга, подполковника Крылова. «Сейчас ему было крайне некогда. Но когда бандиты убивают подполковника милиции, старого друга Сашку Крылова! А чего не убивать, если риска почти никакого! Скорее всего, не найдут, а найдут — не докажут, а докажут — не осудят... А если и осудят, то не шлепнут, сейчас гуманисты в почете, разные пидоры, жизни не знающие, вообще жопу рвут, чтобы расстрел отменили!»

Фильм же «Антикиллер», авторы которого значительно переработали роман, выбросив из него политическую линию, наемных киллеров, суперменов из органов госбезопасности и майора Литвинова, любящего резать преступников на куски привезенным из Афгана кинжалом, находится ровно посередине, на нейтральной территории между «протокольным реализмом» и подлинным жанром. Эта двойственность особенно ощущается в кульминационных сценах. К примеру, всякому, кто имеет хотя бы приблизительное представление о законах жанра, ясно — на финальную битву с Амбалом Лис должен был пойти в одиночку. Появление рядом с ним фигуры бугая-собровца — это уступка именно тем фанатам правдоподобия, кто в фильмах Джона Ву подсчитывает количество выстрелов, сделанных героем, и сверяет их затем с числом патронов в обойме. Это они готовы при каждом удобном случае завопить: «Лажа! Так не бывает!» Но жанр по определению — не кусок жизни, а кусок торта, и работающий в нем художник просто не имеет права ориентироваться на публику, сверяющую мир жанра с реальностью.

Впрочем, отсутствие осмысленных жанровых технологий — типичное свойство коммерческого кино, находящегося на низшей, бульварной стадии развития. У «Антикиллера» есть беда посерьезнее. Это проблема точки зрения. Не в кинематографическом, а в самом обычном, повествовательном значении: кто рассказывает историю? Кем является автор? Дотошным исследователем, полномочным послом зрительного зала, которого мы, зрители — в массе своей нормальные, порядочные люди, — делегируем для изучения экзотического «мира животных»? Или представителем этого самого мира, своего рода нравственного меньшинства, гордящегося своей инаковостью, разъясняющего нам, лохам и терпилам, свои понятия?

Вопрос не праздный. Ни жанровая формульность, ни дотошное воссоздание жизненных реалий не освобождают автора от присутствия в собственном тексте. Моральный релятивизм в кино всегда ведет лишь к одному — отсутствию сопереживания в зрительном зале. Когда в качестве единственного нравственного мерила в фильме выступает лагерный аксакал, изрекающий максимы типа «Вор не должен так жить!», нормальный зритель постепенно начинает чувствовать некоторое неудобство, поскольку где-то в глубине души у него еще сохранилось робкое знание о том, что вор должен сидеть в тюрьме. Само его пребывание среди честных людей есть постыдная для общества аномалия.

Разумеется, вор может так не считать. Но ведь не он снимал фильм «Антикиллер». Или как?

Справедливости ради следует сказать, что вышеназванная проблема касается не только «Антикиллера», но и практически всего русского криминального кино. Российской жизни в целом и кинематографу в частности катастрофически не хватает четкого представления о нравственной норме. О норме, которая старше законов и заповедей и являет собой базовые правила человеческого общежития, дающие возможность людям жить вместе, не слишком часто наступая друг другу на мозоли. Той самой обывательской, бюргерской, добропорядочной норме, на фоне которой только и возможен творческий жест. Это в дурдоме нельзя быть безумцем, там безумие — норма. Разница лишь в формах безумия. И формы эти российская действительность предоставляет в избытке. От дворника, рассуждающего о глобализации, до пэтэушника, считающего себя потомком этрусков и по совместительству истинным арийцем. От православного батюшки, убежденного, что спилберговский «Инопланетянин» есть знамение конца света, до генерала, повествующего по телевизору, как его солдаты со счастливой улыбкой на устах умирают за родину. От кинокритика, полагающего, что его обязанность — быть субъектом власти и агентом влияния на режиссера, до этого самого режиссера, свято верящего, что во всех его бедах виноват кри-

тик. Если Америка когда-то слыла страной контрастов, то Россия сегодня — страна аномалий.

В кино норма — это мейнстрим, продукт, который потребляет человек со средним достатком, средним образованием и, как полагает сноб, средними умственными способностями. Носитель нормы, основа любого общества, этот средний, *нормальный* человек, со своей мещанской тягой к уюту и стабильности, вынес все войны и построил все чудеса света, включая автобаны и диснейленды. В XX веке, многократно перевоспитанный и раскулаченный, он пережил всех великих вождей и фюреров, толком и не поняв, из-за чего они все так волновались. И даже в сегодняшней безумной России он все еще жив и копошится по выходным на своих шести сотках, пытаясь сделать хотя бы этот жалкий клочок земли пригодным для человеческого проживания. Он еще может вытащить всю страну, если ему опять не помешают дураки во власти или сверхчеловеки из подполья.

Все, что ему нужно, — это уверенность в завтрашнем дне и пусть ограниченные, но твердые нравственные нормы, основным транслятором которых должна выступать массовая культура. Но наша массовая культура опять пытается перевоспитать этого нормального, жизнелюбивого человека. Он хочет быть «культурным», в этом его слабость. А модные критики со страниц журналов популярно объясняют ему, что, к примеру, Спилберг — это «раззолоченная свинья», а смотреть продвинутому индивидууму следует Алексея Балабанова, Михаэля Ханеке, Дэвида Линча или, на худой конец, Джона Уотерса. Причем, Уотерс — маргинальный режиссер, всю жизнь паразитировавший на голливудской мифологии, объявляется едва ли не воплощенным гласом народа, и из этой ахинеи выводится замусоленный еще классиками марксизма-ленинизма тезис о «предательстве интеллигенции».

Еще нашему герою предлагают читать не любимого Чандлера или того же Корецкого, а Крусанова и Проханова, чтобы в продвинутой компании закосить под умного. К счастью, мало кому это чтение оказывается под силу. Но особо старательные читают, постепенно мутируя и превращаясь в самое жалкое существо на свете: посредственность с идеями, к тому же страдающую стыдной болезнью — цинизм дурака, — которую в старину называли нигилизмом.

Так нормальный, созидательный человек становится лишь одной из аномалий. Спасательным кругом могло бы стать жанровое кино — с положенным ему четким представлением о добре и зле. Но такого кино в России нет. Утопающий хватается за соломинку, и мы в двадцатый раз пересматриваем «Белое солнце пустыни», базирующееся на архетипическом сюжете о Солдате, который и кашу из топора сварит, и с чертом в карты сыграет, но больше всего на свете хочет вернуться домой и обрести нормальное, обывательское счастье с любезной Катериной Матвевной. Или зависаем на «Приключениях Шерлока Холмса», воплощающих, по наблюдению Татьяны Москвиной, вечную мечту о добре, которое с кулаками. Но и в советском прошлом таких образцов ничтожно мало.

А настоящее предлагает нам боевик «Антикиллер», в стерильном пространстве которого присутствуют лишь четыре категории граждан: бандиты, менты, шлюхи и терпилы (в смысле — потерпевшие). Даже случайных прохожих в фильме нет (если не считать мародерствующей бабушки в сцене убийства опера Крылова). Продюсер Юсуп Бахшиев призвал на пресс-конференции: «Не отворачивайтесь от криминала — он всегда рядом с вами!» О'кей, Юсуп, не буду. Если вы обещаете не отворачиваться от нас — нормальных людей. Мы тоже рядом. Нужно просто выглянуть из машины.

Н.СИРИВЛЯ

Падающая башня

«Дневник камикадзе»
Автор сценария **Э.Володарский**
Режиссер **Д.Месхиев**
Оператор **С.Мачильский**
Художник **В.Светозаров**
Композитор **С.Курашов**
Звукооператор **К.Зарин**
В ролях: **С.Шакуров, Н.Чиндяйкин, Н.Коляканова, Е.Добровольская, Ю.Кузнецов, В.Толстоганова, С.Гармаш**
Продюсерская компания «Слово», Non Stop Production, Art Pictures Group при поддержке Службы кинематографии Министерства культуры РФ
Россия
2002

«Дневник камикадзе», как и все последние фильмы Д.Месхиева, производит впечатление — намеренного или нет? — художественного дисбаланса: кажется, сценарист написал про одно, режиссер с оператором снимают про другое, а актеры с трудом пытаются хоть как-то сохранить равновесие внутри опасно кренящейся, нестабильной конструкции. Может, конечно, это индивидуальный почерк, частная любовь режиссера к «падающим башням», а может, сегодня иначе не получается — трудно уложить поверхностную, бестолковую, раздрызганную реальность в структуру осмысленного и внятного классического повествования.

В основе фильма сценарий маститого советского кинодраматурга Э.Володарского (написанный на основе его же собственного романа) про то, как немолодой, уставший от жизни, запутавшийся в долгах сценарист по имени Вадим (С.Шакуров) сочиняет последний в своей творческой биографии сюжет — сюжет собственной смерти. На роль исполнителя он выбирает двоюродного брата-провинциала (Ю.Кузнецов) — больного, ущербного, всю жизнь смертельно завидовавшего преуспевшему родственнику. Вадим соблазняет его бабами, деньгами, красивой жизнью и подбивает совершить двойное убийство: прикончить богатого кредитора в тот момент, когда сценарист будет отдавать ему деньги, а затем и самого Вадима. Всю замысленную им интригу Вадим описывает в дневнике, чтобы друг детства Макс (Н.Чиндяйкин), который после его смерти наверняка до этого дневника докопается, знал, кого наказать.

По жанру перед нами вроде бы психологический детектив, где разгадка смерти героя — в нем самом, в его характере и хитро придуманной им интриге. Картина и начинается как детектив. Первый же после титров

эпизод — допрос на Петровке, где следователь задает Максу дежурные вопросы: были ли у покойного сценариста враги, долги, женщины (было, как выясняется и то, и другое, и третье). По ходу допроса Макс погружается в воспоминания об их общей с Вадимом провинциальной юности. Будущий сценарист уже тогда был горд, неуправляем и дерзок, корешился с шпаной и даже ограбил как-то ювелирный магазин. После этого эпизода следователь исчезает из фильма навсегда, а за расследование убийства берется сам Макс. Ему, видите ли, до зарезу нужно узнать, кто убил его лучшего друга. Макс навещает вдову сценариста (Н.Колякановa), потом его любовницу галеристку Дашу (Е.Добровольская), потом еще одну пассию — Ларису (В.Толстоганова), пытается распутать клубок долговых обязательств Вадима и в конце концов выясняет, что тот вел дневник, который хранится у Ларисы. Ее отец — бизнесмен Колыванов — одолжил Вадиму пятьдесят тысяч баксов под залог дневника (из золота он, что ли, сделан? — ну да ладно). Макс, загоревшись, выкупает дневник за те же самые пятьдесят тысяч, и, собственно, детективное расследование на этом заканчивается. Начинается чтение дневника, таящего все разгадки.

Остается, правда, один вопрос, на который фильм не дает ответа: когда были сделаны записи? Вадим занимает деньги и отдает дневник где-то в середине картины. Потом происходят важные события: день рождения Ларисы, когда Вадим подрался с Колывановым, требовавшим вернуть долг; ночной разговор с двоюродным братом Виктором, во время которого Вадим подбивает его на убийство, — все это подробно описано в дневнике. Можно, конечно, предположить, что герой приходил к возлюбленной и уже там делал записи (хотя ничего подобного мы на экране не видим). Но тогда, значит, Лариса, которая просто не могла всякий раз после такого визита не заглянуть в дневник (представьте, приходит любовник и сидит строчит; всякая нормальная женщина заинтересуется: что же он пишет?), была в курсе постепенно вызревавшего замысла об убийстве ее отца и фактическом самоубийстве любимого человека. И молчала, как партизанка. Чудная барышня!

Может даже возникнуть предположение, что Лариса специально затеяла всю историю с займом у Колыванова, чтобы руками любовника убрать ненавистного папашу-жмота. Она знала, что Вадим, припертый к стенке, способен на непредсказуемые поступки, а дневник нужен был ей, чтобы контролировать созревание разного рода идей в голове сценариста. И, отдавая потом эту толстую черную тетрадь Максу (не просто отдавая, а распалив его до предела — сначала подразнив предложением переспать, затем напоив коньяком и в итоге срубив с него пятьдесят тысяч), Лариса не случайно вырывает последние страницы, где Вадим обращается к другу и предсказывает, что тот доберется до Виктора и убьет его или — что вернее — Виктор сам сведет счеты с жизнью. Ей нужно, чтобы Макс наверняка действовал по предписанному сценарию и устранил последнего участника драмы, способного привлечь внимание следствия к ней — Ларисе.

Если все это так (а так получается, если соблюдать логику классического детектива, где поступки персонажей *мотивированы* и нет «лишних» ходов и деталей), то перед нами история вовсе не про сценариста-супермена, а про блондинку-супервумен — редкостную суку без всяких нравственных тормозов, которая крутит мужиками как хочет и безнаказанно берет от жизни все, что ей нравится. В финале Макс говорит: «И все равно, Лариса, я вас уважаю». (За что?) А она ему: «И люблю? Скажи, милый, что ты меня любишь!» И ведь добьется своего, оседлает очередного мужика, и тот ради нее еще кого-нибудь шлепнет.

Однако фильм в целом не оставляет ощущения, что Володарский хотел рассказать именно *эту* историю. Лариса тут отнюдь не главный персонаж. И она вовсе не «леди Макбет», скорее, пустое место, «ослепительная блондинка», средоточие мужских фантазмов, страхов и вожделений. Перед нами, вообще-то, «мужское» кино, где герой — «живой классик», «гусар» и «камикадзе» — безудержно самоутверждается даже в смерти. Так что и ему, и авторам фильма удобнее видеть в Ларисе просто сексуальный объект. Баба она и есть баба, ее дело трахаться и восхищаться: с каким, мол, гениальным человеком она спала! Как ловко обтяпал он собственный уход из жизни! Восхищаться «гениальной интригой» положено, по всей видимости, и нам, зрителям, не замечая при этом элементарных драматургических нестыковок.

Игнорирует подобные вещи и режиссер. Его, похоже, вся история с дневником не слишком интересует. Гораздо больше — судя по тому, сколько потрачено на это нетривиальных выразительных средств, — Месхиева занимает линия, связанная с юностью героев. В современных эпизодах камера меланхолически плавает, как аквариумная рыбка, цвет близок к естественному, а повествование катится последовательно, без резких скачков. В эпизодах прошлого камера мечется как безумная, кадр фрагментарно раскрашен в анилиновые цвета (как на фотографиях 50—60-х годов, от руки разрисованных в фотоателье, — была такая услуга), каждый эпизод повторяется дважды или смонтирован из нескольких дублей с разным освещением, с разными деталями одежды и грима. Все это создает ощущение мучительной, взвинченной работы воспоминания, которое прикасается к прошлому, как к оголенному проводу. И в результате давняя история двух друзей — один из которых, хулиган и бретер, обрюхатил и загубил чистую девочку, а другой, тайно влюбленный в нее, не смог бедняжку спасти, — выглядит на экране куда пронзительнее и драматичнее настоящего.

Первый друг стал сценаристом, прославился, пил, гулял, трахал баб и устроил себе «красивую» смерть. Второй сделался бизнесменом и теперь эту смерть расследует не без помощи приятеля-бандита (С.Гармаш). Но это все уже как бы жизнь после жизни. Настоящая жизнь осталась там — в насквозь продуваемом всеми ветрами провинциальном городе с портовыми кранами на фоне бирюзового неба, с гитарами, девочками, посиделками, дворовой шпаной, обшарпанными коммуналками и жуткой трагедией, которая не оставляет, преследует до сих пор. Причем преследует она главным образом Макса. Все флэшбэки в фильме — *его* воспоминания. И если на уровне визуальной драматургии живое, саднящее прошлое противопоставляется «никакому», нейтральному настоящему, то, значит, главный герой картины — именно Макс, эмоционально связанный с прошлым сильнее всех остальных персонажей картины.

Проблема, однако, в том, что зрителю по ходу фильма положено следить за перипетиями современной интриги, где Макс — лицо постороннее. В событиях, связанных с убийствами, он участия не принимал. Его функция «частного детектива» исчерпывается к середине картины, и дальше герою Чиндяйкина остается лишь с умным видом читать дневник. Поэтому его воспоминания — нервные, дерганые, эмоционально перегруженные — кажутся в фильме чем-то избыточным. Они выражают скорее художественные пристрастия самого режиссера, который любит ретрофактуры гораздо больше, чем современность. Изображая 60-е годы, он дает волю интимным воспоминаниям, а в современных эпизодах усиленно пытается уйти от стерильного глянца с помощью всевозможных «рамочек», вписывая кадр то в прямоугольник, то в овал, то в квадрат, то в трапецию... И эта «занимательная геометрия» воспринимается как способ иронического отстранения от основного сюжета.

О том, что изображение для Месхиева гораздо важнее повествования, свидетельствует и ряд очевидных проколов. В начале, когда мы видим первое появление Виктора в доме Вадима, этот бедный родственник сообщает, что получает пенсию по инвалидности тридцать тысяч «зайцев». То есть получается, что Виктор живет в Белоруссии. Когда же в финале Макс с другом-бандитом и еще одним корешом приезжают разбираться с убийцей, Месхиев снимает их проезд на такси по самому центру Выборга — того самого города, где снимались все провинциальные флэшбэки картины. Выборг — морской порт, а какое же в Белоруссии море? И, потом, если Виктор до сих пор живет там, где прошло детство и юность главных героев, почему он никак не участвует в эпизодах прошлого? Несколько крупных планов больного, зачуханного подростка, которого не принимают в компанию, могли бы связать былое и настоящее, сделать конструкцию фильма более прочной. Но зачем? Режиссеру это не нужно. Он самовыражается на уровне эффектной картинки.

В этой ситуации смысловой разбалансированности основных элементов фильма сложнее всего приходится исполнителям. Актеры замечательные, но что им играть?

«Дневник камикадзе» — откровенно «мужская» история, и актрисам тут остается лишь демонстрировать дамскую манерность с налетом сексуальной озабоченности. Н.Коляканова, которая играет вдову Вадима, появляется в одном

большом эпизоде, где расспрашивает Макса о визите к следователю. Лениво и томно помахивая сигаретой, она роняет: «А я считаю, что убийца должен быть найден...» К середине сцены понимаешь, что героиня просто сильно пьяна — таков ее способ ухода от кромешной житейской ситуации, в которой она оказалась. Но развития этой линии нет, больше вдова сценариста в фильме не появляется. Галеристка Даша в исполнении Е.Добровольской разговаривает, перемежая слова огромными паузами, делает большие глаза и автоматически задирает юбку при виде каждого мужика. Лариса — В.Толстоганова ослепляет блеском белозубой улыбки и неотразимым в своей примитивности арсеналом масок: «беззащитная слабость», «откровенная похоть», «циничное презрение», «ярость базарной торговки»... Учитывая ее «модельные» внешние данные, понятно, что на мужиков все это действует безотказно. Но существует ли за масками хоть какая-то личность, так и остается неясным.

Актерам-мужчинам тоже непросто. У Н.Чиндяйкина есть неплохие эпизоды. Тот, например, где его Макс погружается в воспоминания и засыпает с сигаретой, а затем, проснувшись от ожога, чертыхается, бормочет молитву, перебирается на диван и проваливается в неприкаянный сон. Или тот, где он выясняет отношения с Ларисой, переходя от дежурной вежливости к мгновенно вспыхивающему сексуальному желанию («Почему бы и нет?»), затем — к агрессии («Я сейчас твои красивые зубки по паркету рассыплю!») и т.д. Но, в общем, создается ощущение, что перед нами незаурядный персонаж, для которого толком не придумана роль. С.Гармаш в роли друга-бандита изображает сильного, простецкого, но с хитрецой мужика, каких он уже десятки сыграл.

Но самая сложная ситуация у С.Шакурова. Ему приходится играть усталого, загнанного, запутавшегося в долгах человека, который из последних сил пытается выглядеть суперменом, преуспевающим писателем, бесом-искусителем и плейбоем в одном лице. Такой персонаж не может вызывать ничего, кроме смешанной с презрением жалости. Однако по сюжету мы должны верить, что он действительно гений, великий кукловод, заставивший всех плясать под свою дудку. Поэтому образ двоится. Шакуров убедителен там, где мы видим его героя в спонтанных, неконтролируемых им проявлениях. Вот Вадим с Дашей в дорогом ресторане. Она донимает его ревностью, а он, переглянувшись с незнакомой блондинкой и проводив ее «раздевающим» взглядом, говорит, обернувшись к Даше: «Я люблю только тебя». В одном крошечном эпизоде — весь усталый цинизм его отношения к женщинам. Или сцена, где Вадим бросается с кулаками на Колыванова — мгновенная реакция не привыкшего сдаваться, неуправляемого подростка, — а потом, когда ослепление ярости проходит, он неловко откланивается и торопливо пробирается к двери... Все же интеллигентный человек, «живой классик», надо как-то себя вести...

А там, где Шакуров резонерствует, искушает, поучает, он входит в роль всесильного и мудрого Мефистофеля, слабо связанную с реальной житейской ситуацией его персонажа. Понятно, что убогий брат Виктор столичного писателя раздражает, но не до такой же степени, чтобы устраивать этот вдохновенный «театр одного актера» перед столь ничтожной аудиторией! Или ему теперь любая аудитория сгодится? Значит, дела его совсем плохи. И чем больше риторического искусства вкладывает Вадим в свои поучения, тем мельче и неприятнее он выглядит. Велика доблесть: серией банальных софизмов довести душевно больного человека до преступления! Этот внутренний разлом, уничтожающий энергетику и значимость центрального образа, — основная проблема фильма, делающая его интригу раздражающе плоской и неинтересной.

И, в общем-то, единственное, что в картине до конца удалось, — трагедия маленького, забитого человека, ставшего убийцей, потрясающе сыгранная Ю.Кузнецовым. Поначалу, когда Виктор только появляется в доме Вадима, на нем защитная маска несчастного убогого: бочком-бочком, дрожащие руки, плачущие глазки на круглом, бабьем лице, ноющие интонации — только не ругайте, только не нападайте, только не гоните!.. Потом, обжившись, Виктор принимается проповедовать: «Бог нас наказывает за грехи наши! За жизнь неправедную, за пьянство и разврат!» Он учит и наставляет с пафосом раннехристианского праведника, брошенного на арену с львами. И при этом ему по-детски, страстно хочется вкусить этой «неправедной жизни»: то халат хозяйский без спросу

наденет, то чужие разговоры подслушает... Когда же Вадим в кои-то веки выводит провинциального родственника «в свет», он жадно, неряшливо ест и «западает» на каждую холеную телку, оказавшуюся от него в полуметре. Томка — готовая на все подружка Ларисы, выделенная Виктору для утех, — полностью переворачивает его праведную картину мира, а «свальный грешок» вчетвером (с участием Вадима и Ларисы) добивает его окончательно. Бастионы ханжеской веры, долгие годы ограждавшей слабость, трусость, неумение жить, рушатся в одночасье, и дальше Виктора несет поток прорвавшихся неутоленных инстинктов. Он уже не ведает, что творит, в его зеленых маленьких глазках неудержимо разгорается «угрюмый, тусклый огнь желанья», и не составляет уже никакого труда толкнуть этого человека на «путь преступления», ведущий прямиком в ад.

В финале, когда Макс приходит его судить, мы видим завершающий акт этой драмы. Преступив черту и отправив на тот свет двоих, Виктор не приобрел ничего, только разве что новый костюм, большой холодильник и ящик водки. Он все потерял. Он себя потерял. Его жизнь теперь — смятение и кошмар, которые никакой водкой залить невозможно. В ответ на обвинения Макса Виктор пытается защищаться: «Я *человеков* не убивал!» Но тут же проваливается в заново переживаемый ужас убийства — вытянутый палец судорожно дергается, словно бы снова и снова жмет на курок... «Чего мне теперь бояться?! Ты мне не судья! И Бог не судья! Я сам себе суд!» Из последних сил Виктор пытается взобраться на вершины доморощенного ницшеанства и вдруг... падает, рушится в приступе эпилепсии, бьется об пол в конвульсиях с пеной у рта... Растерянный Макс понимает, что судить тут уже действительно некого. И когда он уходит, Виктор пускает себе пулю в лоб.

То, что играет Кузнецов в этом фильме, единственная общезначимая, глубокая драма, драма человека, утратившего внутренний центр, «точку сборки». Его религиозность, маскирующая невротический страх перед жизнью, оказывается бессильной, когда жажда жизни, прорвавшись, берет свое. И человека буквально разносит на куски... Утрата веры, пусть искаженной, неподлинной, оборачивается трагедией, поскольку разрыв внутренних связей «я», происходящий на *такой* глубине, — катастрофа, после которой выжить можно лишь чудом.

Что же получается? Драма религиозного свойства может обрести форму, быть сыграна и прожита с потрясающей силой даже на периферии сюжета, помимо намерений сценариста и режиссера, усилиями одного-единственного исполнителя.

Рефлексии «старых русских», стремящихся во что бы то ни стало сохранить в новых условиях неограниченный доступ к «лакомствам» бытия и в этой связи смахнувших пыль с достоевско-ницшеанских размышлений на тему «все позволено!», неинтересны, но, по крайней мере, понятны. Ибо «старые русские» в своих размышлениях пользуются традиционными моральными категориями: грех, вина, раскаяние, воздаяние...

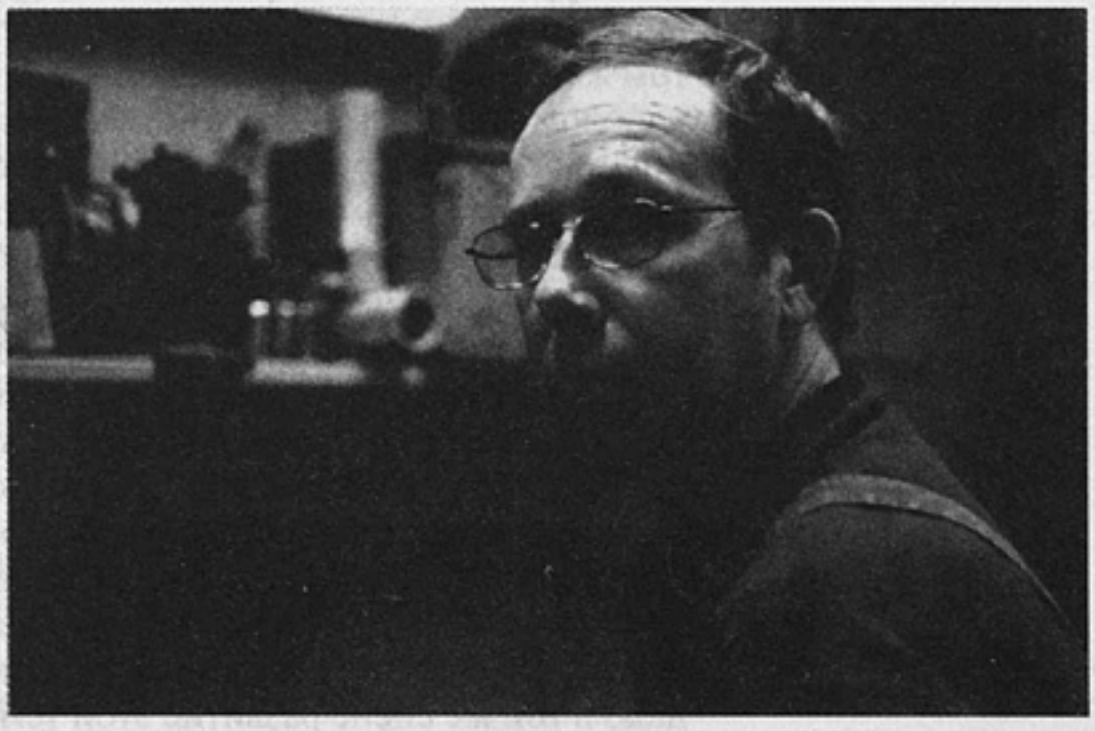
А вот поведение барышень вроде Ларисы — это вообще tabula rasa. Такие барышни категориями не пользуются, внутри себя нравственными понятиями не оперируют, у них, кажется, вообще нет никакого «внутри» — одни только хватательные рефлексы и неотразимая, убийственная сила блестящей поверхности.

Но, может, это *мне* так кажется? И для кого-то Лариса — самый убедительный и прозрачный персонаж в фильме, а пыльный «гриб» Виктор с его припадками — глубоко отталкивающее, абсолютно неинтересное существо? Во всяком случае, ситуация, когда и в обществе, и в рамках одной съемочной группы, и в сюжетном контексте фильма действуют люди, исходящие из абсолютно разных ценностных установок, препятствует рождению произведений, поддающихся хоть сколько-нибудь внятной и целостной интерпретации. Обрывки смыслов, вычитываемые из отдельных элементов картины, сталкиваются, вступают в противоречие, взаимно гасят друг друга. И получается такая вот «падающая башня», где вроде и сюжет есть, и характеры, и философские рефлексии, и нестандартное изображение, но все вместе никак не складывается.

Так, просто сняли кино и выпустили, в надежде, что каждый зритель вычитает оттуда что-то свое.

Сын плотника

Последние годы окрашены каким-то внезапным, неожиданным вниманием к темам родства. Один за одним выходят фильмы с почти повторяющимися названиями, которые рассматривают драму закона, справедливости или мести под таким эпическим углом зрения. И если восточное крыло, от балабановского «Брата-2», до «Брата» Такэси Китано, захватило горизонтальную ось семейных связей, то европейское кино строится вокруг вертикальных структур родства. Наверное, самая главная интрига, соединившая два последних Каннских фестиваля, проходит через тематически дублирующие друг друга картины «Комната сына» Нанни Моретти и «Сын» братьев Дарденн. Возникает впечатление, что потеря сына трансформировалась в глобальный экзистенциальный эксперимент, где фабрикуется история настоящего. Подобные эпические тенденции, по крайней мере внутри индоевропейского культурного региона, отсылают к фундаментальной теологической системе, в которой смерть Сына парадоксальным образом символизирует отсутствие Отца. Эта диспозиция находит прямое выражение в фильме бельгийских режиссеров. В сцене, где Оливье, столяр из учебного центра профессиональной подготовки, расспрашивает малолетнего убийцу своего сына о его родне, он как раз и добирается до интересующей нас символической границы. «А отец?» — «Отец? Я не знаю, где он». Похоже, что обоюдность травмы задает динамику проворачивания этической ситуации, которая бесконечно резонирует, опрокидываясь из могилы прошлого в бездну будущего. Однако общей конфигурацией мотива схожесть этих двух фильмов и исчерпывается. Если Нанни Моретти привычно размещает на пространстве свободы, открытой отсутствием Отца, несколько слащавую гуманистическую риторику примирения с жизнью, то братья Дарденн используют куда более радикальную и строгую конструкцию.



«Сын» ***(Le fils)***
Авторы сценария и режисеры **Жан-Пьер и Люк Дарденны**
Оператор **Ален Маркен**
Художник **Игорь Габриель**
В ролях: **Оливье Гурме, Морган Марин, Изабелла Супар, Реми Рено**
Le film du fleuve, Archipel
Бельгия
2002

Уже евангелическая коннотация профессии Оливье должна настораживать. Он плотник, и его ремесло конкретно вплетено в символический строй картины. Когда Оливье рассказывает своей бывшей жене, что шестнадцатилетний убийца их сына Франсис Терон освободился из тюрьмы и пришел в их центр, происходит следующий разговор. «Может быть, я возьму его». — «Зачем?» — «Чтобы учить его плотницкому делу». — «Ты сумасшедший. Он убил твоего сына, а ты будешь учить его». Большая часть действия протекает в столярной мастерской, где Рауль, Омар, Филипп и Стив — ученики Оливье — образуют некое подобие его апостольского круга. Насыщенная религиозной эмблематикой композиция позволяет создать ряд инверсий, которые волнами прокатываются через классические сюжеты священной истории и возвращают нас к той организации духовного опыта, где разыгрывается мистериальная драма плотника.

Братья Дарденн помещают своего не справившегося с трагической потерей героя в проторелигиозный ландшафт, где сын выполняет функцию не столько фигуры, сколько направления поиска. Столкнувшийся с предельной этической катастрофой Оливье мечется в поисках возможного решения. Он изучает Франсиса, следит, подглядывает за ним, словно надеется прочитать на лице убийцы ответ, объясняющий тайный смысл гибели жертвы. В одной из ключевых сцен Оливье крадет у Франсиса ключи и пробирается в его квартиру, но не находит там ничего, кроме примет спонтанного хаоса жизни, ее пустого сна. Голый пластиковый светло-серый стол, бутылка молока, стакан и синяя стеклянная пепельница — натюрморт отсутствия, образ оплавленного, брошенного мира, такого же, как и его собственный. Однако пустоту жизни еще можно осмыслить, но каков смысл вероятной справедливости? Оливье ложится на кровать Франсиса, то ли отождествляя себя с ним, то ли промеривая их общее одиночество. Ключа к самой идеи гибели сына не существует. Смерть сына требует слова Отца как своего единственного основания. Только внутри такой полярной структуры остается надежда на восстановление потерянного равновесия, надежды на то, что ответ Бога реставрирует символический порядок и восстановит силу закона.

С этой точки братья Дарденн открыли поле для бесконечных логических маневров и беспредельной дискурсивной игры, где смерть Сына обменивается на слово Отца. Как бы ни развивались отношения Оливье и Франсиса, они в любом случае будут представлять собой модификацию ответа и располагаться в пространстве, определенном пересекающимися рядами оппозиций: спасение/прощение — закон/справедливость и усыновление/месть. Вокруг плотника и его ученика закручивается метафизическая карусель европейской истории. В таких условиях все варианты развития исходной экзистенциальной драмы лежат на одном и том же логическом уровне. Вообще-то, и усыновление, и месть являются противоположными фазами единого символического порядка, вводимого жертвоприношением. Поэтому, когда Оливье предлагает Франсису, который еще не знает о том, что убитый им мальчик был сыном его наставника, поехать на лесопилку за досками, становится ясно, что речь идет о своеобразной версии путешествия Авраама к горе Мориа.

В соответствии с кьеркегоровской экзистенциальной диалектикой выбора, описанной в «Страхе и трепете», сюжет «Сына» развертывается по спирали, поочередно пересекая все возможные плоскости решений. Сначала кажется, что возобладает мотив усыновления, то есть отождествления убийцы и жертвы, что вроде бы подтверждается эпизодом в кафе на автозаправке. Франсис внезапно прямо спрашивает Оливье: «Вы бы не согласились стать моим опекуном?» — «У тебя нет опекуна? А твой инспектор? Тебе нужно его попросить». — «Это не то. Он ведь из Фрайпонта, а мне бы хотелось кого-нибудь не связанного с тюрьмой». Однако в той же сцене развитие этой темы неожиданно тормозится. «Так вы бы согласились?» — «Не знаю. Я подумаю». Мотив усыновления контрастирует с жесточайшими, полными дикого внутреннего напряжения диалогами, когда Оливье по дороге на лесопилку пытается добиться от Франсиса признания. «Что ты украл?» — «Радиоприемник из машины». — «Ты убил из-за радио?» — «Там был мальчишка на заднем сиденье... Сначала я его не заметил. Он схватил меня и не давал уйти. Тогда я взял его за горло и сжимал, пока он меня не отпустил». — «Ты его задушил?» — «Я не хотел. Просто я испугался». — «Так ты сделал это или он остался жив?» — «Но...» — «Никаких но. Ты убил его или нет?» — «Да». Страшная сосредоточенность Оливье в этой сцене оттеняется рассеянным, заспанным ви-

дом Франсиса, присущим ребенку, попавшему во взрослый ад. Его наивное, вялое послушание, удивительная бедность аргументов, которые он приводит в свою пользу, показывают, что контакт, а значит, и прощение практически недостижимы. Возникает иллюзия, что сюжет будет двигаться в сторону мести. «Ты сожалеешь о том, что сделал?» — «Само собой». — «Почему «само собой»? — «Я пять лет провел в тюряге. Есть из-за чего сожалеть».

И вот теперь, когда все карты выложены на стол, остается сделать выбор, причем каким бы ни был этот выбор, он все равно установит символическое равновесие, которое откроет перспективу, просвет жизненного пространства и место человеческого присутствия в нем. Однако вместо катарсиса, вместо ожидаемого каскада развязок мы сталкиваемся с постоянно возобновляемым переключением установок, с утонченной процедурой варьирования мощностей. Авторы удерживают фундаментальную этическую драму на уровне изначальной абстракции. Оставляя все «как есть», они устраняют необходимость жертвоприношения, которое всегда означает введение символического порядка, введение дискурсивности. Теперь слово Отца, Бога, то есть последняя, резервная территория Закона и Истории оказывается за пределами художественного опыта и не может быть инспирирована никаким глобальным перформативом: ни логикой природы, ни логикой языка. Исключая все возможные оппозиции, получаешь идеальную структуру брошенности. Все, что остается Оливье, — это̀ напряженное, молчаливое ожидание в горизонте ответа не ответа, пока мир вокруг него превращается в пульсирующее, неровное движение, в какую-то мглу образов, в кинетическую энергию страдания. Из всего богатого психофизического материала, предоставляемого предельным экзистенциальным опытом, режиссеры акцентируют внимание только на динамических характеристиках смятения, в котором пребывает Оливье. Спазматическая быстрота отчаяния подчеркивается пластикой стремительной ручной камеры, резкими, злыми и при этом плоскими ракурсами. Соотношение сверхплотного, угловатого изображения и отсутствия глубины кадра создает взрывную, кумулятивную выразительность. Визуальный прессинг строится на крупных и средних планах мечущегося по коридорам и цехам учебного центра Оливье. Графика его движения насыщается особой интенсивностью, которая буквально разрывает тело Оливье. Он весь как-то вздернут вверх, раздут, укрупнен. Мы почти не видим его ног, только верхнюю часть торса. У него больная спина, что придает движениям неестественный, прерывистый характер. Тяжелоатлетический ремень, с помощью которого он поддерживает свой корпус, только усиливает общее ощущение искусственности, инструментальности его тела. Реорганизованная, пульсирующая физиология героя задает ритм и темп восприятия. В результате ошеломляющее напряжение между изображением и переживанием персонажа возникает не как отношения внешнего и внутреннего, но как отношение внешнего к самому себе. Дизайн кадра не просто иллюстрирует психическое состояние героя, по сути, он его и определяет.

Удерживая драму в пределах физической экономии страдания, братья Дарденн создают нечто большее, чем очередной эскиз смятенной дискурсивности. Агрессивная визуальная стратегия, позволяющая добиться какой-то рекордной суммы экранных и монтажных скоростей, освобождает дополнительную деструктивную энергию, которая опустошает и без того скудный нарратив фильма. Сам взлом, деструкция текста и общей риторической модели фильма и становятся главным объектом восприятия в нем. «Сын» отсылает нас к той инстанции внутри языка, которая уже больше не является художественным словом. Аскетизм картины подводит нас к тому порогу идеальной объективности, где теряет смысл любая интерпретация.

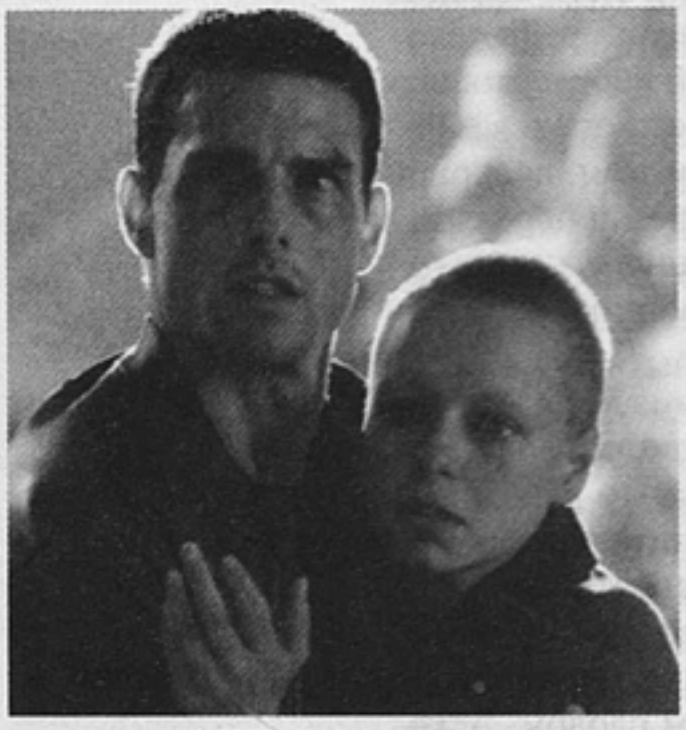
Кажется, что созданный братьями Дарденн кинетический стиль работает сам по себе, взвихряя, вспенивая поверхности. Они даже не пытаются сладить с этой турбулентностью. Придерживаясь линии абстрактной объективности и упрямо уклоняясь от логики жертвоприношения с присущими ей символическими распорядками, режиссеры заменяют политику выбора простой динамикой ответа не ответа. Теперь «ответ» не является обязательной коннотацией Отца, Бога, Другого или Закона. «Ответ» — это то, что невозможно само по себе, что не существует вне самого ответа.

Используя эпическую конфигурацию мотива, аранжирующего эмблемы религиозной истории — смерть сына, профессию отца, поездку с учеником-убий-

цей на лесопилку — фильм возвращает вес слову Отца, но так и не дает ему состояться. Прошедшие всеми возможными маршрутами Оливье и Франсис оказываются за пределами символической системы, способной дать основание случайной пустоте человеческой жизни. Речь идет не о выдержанной в духе кафкианской мистерии закона бескомпромиссной, бессмысленной нейтральности приговора, которая предшествует любому историческому проекту, любой индивидуальной биографии, любой рефлексивной динамике и требует почти невозможного «осознания необходимости всего». Ситуация, сконструированная в «Сыне», скорее напоминает беккетовскую экспозицию события как ожидания с бесконечно отложенным катарсисом. Горизонт «неответа», где пребывают Оливье и Франсис, — это разрыв символической непрерывности. Но этот разрыв позволяет заметить тень, которую отбрасывает на произведение нечто расположенное за пределами сюжета. Наверное, это и есть сама История, которая никогда не начинается с нас самих.

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Наказание без преступления



«Особое мнение» ***(Minority Report)***
По одноименному рассказу Филипа К. Дика
Авторы сценария **Скотт Фрэнк, Джон Коэн**
Режиссер **Стивен Спилберг**
Оператор **Януш Каминski**
Художник **Алекс Макдауэл**
Композитор **Джон Уильямс**
В ролях: **Том Круз, Колин Фаррел, Саманта Мортон, Макс фон Сюдов**
20th Century Fox, Amblin Entertainment, Blue Tulip, Cruise-Wagner Prod., Dream Works
США
2002

Незадолго до выхода «Особого мнения» Спилберг в который раз привлек к себе внимание, выпустив в кинопрокат оцифрованную копию «Инопланетянина», снятого двадцать лет назад. Эта «идеальная сказка для всей семьи», как называли ее критики, в сравнении с картинами Спилберга 90-х годов, а также с открывшим новое тысячелетие «Искусственным разумом» смотрится сегодня как фильм другого режиссера: голливудский вундеркинд вырос, помрачнел и вряд ли снова вправе называть себя именем любимого героя — Питером Пэном.

Впрочем, о том, что Спилберг «вырос», стали говорить гораздо раньше, когда вручали семь «Оскаров» за «Список Шиндлера». Но тогда режиссер продолжал держать всех в напряжении, чередуя серьезный военный эпос, вроде «Спасения рядового Райана», с бестолковыми динозаврами из Юрского парка, укрепляя ряды своих оппонентов, возглавляемых злючкой Полиной Кейл, некогда написавшей об «Инопланетя-

нине», что это — «беспрецедентное по цинизму выколачивание денег из детей».

Последний из фантастических фильмов Спилберга — «Особое мнение» убеждает, что вечного звездного мальчика в Голливуде больше искать не стоит (разве что на заставке спилберговской компании Dream Works). Фантастика как чистое развлечение сегодня Спилберга уже мало волнует (разве когда он выступает в амплуа продюсера), что было отмечено многими еще на стадии прошлогоднего фильма «Искусственный разум», воплотившего на экране давний замысел Стэнли Кубрика. Но одиссею мальчика-робота, как ни крути, типичным фильмом Спилберга назвать нельзя было. Недаром и режиссер его таковым не считает. Для Спилберга проект Кубрика стал редкой возможностью пройти «курс повышения квалификации», спокойно и неторопливо поразмыслить на тему человеческой уникальности, прогуляться по огромному полю научно-философских проблем. Возможно, потому этот фильм показался многим таким умозрительным: он заинтриговывал проблематикой, но отталкивал «глобалкой», вызывал интерес идейной стратегией и минимально работал на том, чем всегда умело манипулировал Спилберг, — на эмоциях, страхах и фантазиях. Напрасно штатный голливудский чудо-ребенок Хейли Джоэл Осмент в роли мальчика-робота пытался вызвать у зрителей сочувствие; ему мешал сам замысел фильма: возлагая на хрупкие плечи Осмента груз технологической эволюции, Спилберг, сам того не желая, превращал мальчика в миниатюрного старичка с выдвижным мозгом, в ходячее страдание, с которым и взрослым, и детям было страшно себя идентифицировать.

Экранизация одноименного рассказа Филипа К. Дика «Особое мнение» изначально задает четкие правила игры, апеллируя к поклонникам «взрослой» философской фантастики. Они-то, поклонники, хорошо знают, что мрачные психоделические антиутопии Дика, которые переносили на экран Ридли Скотт в «Бегущем по лезвию бритвы» и Пауль Верхувен во «Вспомнить все», никогда не имели ничего общего с тем фантастическим миром, который представляла дотоле семейная кинофантастика Спилберга. «Принять наркотики, увидеть Бога — большое, мать твою, дело!» — эта строчка из письма Дика, возможно, так и останется самым подходящим ключом к творчеству писателя. Возникает логичный вопрос: зачем это Спилбергу?

Длительная работа с материалом Кубрика, похоже, сделала со Спилбергом то, что делает с неофитом обряд посвящения. Скептицизм, философский мистицизм и огромный интерес к социальным диагнозам — все то, что было неотъемлемой составляющей поэтики Кубрика, теперь смотрится органичным продолжением спилберговских исканий. Недаром в кроссцитатном пространстве его «Особого мнения» изящно и ненавязчиво смотрится отсылка сразу к двум кубриковским шедеврам — к «Заводному апельсину» и «Широко закрытым глазам». Производя трансплантацию глаз у детектива Андертона, доктор обещает «раскрыть их пошире» и тут же выполняет обещанное: растягивает веки так же, как это некогда проделывалось в сцене «лечения» британского хулигана Алекса. Стоит учитывать и тот факт, что некогда, взявшись довести до конца нереализованный Кубриком замысел, Спилберг бросил вызов апологетам фантастико-философских экранизаций (авторитет Брайана Олдисса — автора рассказа, легшего в основу сценария фильма «Искусственный разум», — выдерживает конкуренцию с авторитетом Филипа К. Дика). Однажды бросив вызов, выдержав последовавший за этим ответный удар от критиков и ошарашенных поклонников, Спилберг не был бы самим собой, если бы не довел собственное «новое слово» до безупречной прозрачности — с большей уверенностью и мастерством, без оглядки на тень прославленного коллеги. Нормальная логика, учитывая, что Спилберг всегда хотел, чтобы его понимали. (Подобное было и с военными фильмами, обращение к которым ведет отсчет отнюдь не от «Списка Шиндлера», а от картин «1941» и «Империя солнца».)

Для модернизации представлений о научной фантастике у Спилберга была еще одна весомая причина: колоссальный успех «Матрицы», перевернувшей представления голливудских мейджоров из поколения беби-бумеров о том, какая фантастика нужна современному зрителю. «Матрица» обнажила конфликт отцов и детей, где «отцами» выступали голливудские титаны вроде Лукаса или

Спилберга, целиком ответственные за тот канон семейной фантастики, который царил почти два десятилетия, а «детьми» — поколение конца 90-х, воспитанное в царстве high-tech и посткиберпанка. Просчет беби-бумеров был в том, что они, увлекшись соблюдением интересов семейной аудитории, перестали модернизироваться вслед за теми, кому смогли с детства привить пиетет к жанру. Беби-бумеровский семейный блокбастер, использовавший в производстве чуть ли не все технологические новации, практически не вводил технологию в круг своей проблематики и тем самым отторгал от себя продвинутую аудиторию, вроде поклонников киберпанка или представителей технократической элиты. «Матрица» вынудила «отцов» принимать радикальные меры. Одной из них стало резкое изменение летней стратегии мейджоров, долгое время державшейся на идее, что лето — мертвый сезон для интеллектуального кино. Кстати, Спилберг стал первым, кто отказался верить в «мертвый сезон»: с 2001 года он начал поставлять в этот промежуток времени вместо привычной «диснейлендовской» фантастики свои мрачные послания человечеству — «Искусственный разум» и «Особое мнение». Американская пресса истолковала этот вираж в том смысле, что патриарх благословил вступление кинофантастики в новую эволюционную стадию.

«Особое мнение» примечательно прежде всего актуальностью современной Америки, озабоченной усилением роли спецслужб и утратой социальных и политических свобод перед угрозой повторения терактов. Недаром интервью Спилберга по поводу нового фильма кажется скорее набором политических высказываний, нежели размышлениями о науке и технологии. Чувство гражданского долга, некогда приведшее голливудского мечтателя к решению снимать фильмы вроде «Списка Шиндлера», если еще и не оформилось в комплекс отца нации, то, безусловно, довлеет фильму. Впрочем, Спилберг в этом не одинок. Его давний друг и коллега Джордж Лукас выпустил политически острый эпизод «Звездных войн», прямолинейно спроецировав проблемы современного мира на жизнь далекой галактики. Однако «Особое мнение» намного сложнее и философичнее, чем фантастика Лукаса.

В отличие от рассказа Дика, где время действия не уточняется, фильм датирует будущее: 2054 год. В нью-йоркском округе Колумбия работает новейший отдел превентивной полиции, возглавляемый ее идеологом Ламаром (Макс фон Сюдов) и прославляемый ее самым профессиональным из детективов Андертоном (Том Круз). Полиция, используя предсказания ясновидящих, арестовывает преступников еще до совершения преступлений. Откровения прорицателей проецируются на электронные дисплеи, считываются полицейскими и моментально берутся в расчет. А дальше — хороший вопрос к жертвам полиции, который вынесен на рекламные плакаты «Особого мнения»: «Что ты будешь делать, если тебя арестуют за преступление, которое ты не совершил... еще?»

По сравнению с рассказом Дика, в сценарии Спилберга заметно акцентирован мотив оптического контроля над человеком. Спилберг изображает общество тотального паноптикума, всеобщего вуайеризма, коллективного самонаблюдения, лишающего человека шанса на частную жизнь (оснащенные датчиками роговицы глаз — показательный символ общественного развития). «Особое мнение» как будто бы доводит до предельного выражения одно из наблюдений Вирильо: «Взгляд Бога преследовал Каина до самой могилы, а сейчас взгляд Человечества пролетает над океанами и континентами в поисках преступников». В обществе электронных датчиков все визуализируется, выставляется на обозрение и в конечном итоге работает на метафору тотального оптического доноса, сеет паранойю и страх. Собственно, подобное внимание Спилберга к элементам «оптического доноса» и не позволяет ему работать в рамках чистого нуара, как бы он того ни желал. С того момента, когда Джон Андертон становится объектом охоты превентивной полиции, «Особое мнение» начинает развиваться, как крутой параноидальный триллер, где финальный хэппи энд смотрится как возможность хоть чуть-чуть вернуться к норме от всеобщего и неосознаваемого состояния паранойи.

В «параноидальном» контексте превентивная полиция выглядит как одна из многочисленных новейших технологий контроля. Какие из них действуют, к примеру, в Лос-Анджелесе или округе Западная Вирджиния, можно только

гадать. Здесь — превентивная, она проходит тестирование (в фильме ее тестируют люди генерального прокурора) и трактуется как вполне благое намерение, как рациональная возможность обеспечить безопасность граждан. Удивляться нечему. Существует же, например, американская военная концепция превентивных ударов, прошедшая тестирование в Персидском заливе и в Югославии. Или, если верить массмедиа, тест-дактилоскопия в международных аэропортах вполне может стать обязательной в США уже в ближайшее время. Мир, полностью засвеченный и выставленный на обозрение, существовал задолго до 2054-го. Спилберг и не пытается удивлять нас. Его месседж созвучен идеям Фрэнсиса Фукуямы, накануне премьеры «Особого мнения» выпустившего в свет новое, предупреждающее человечество писание — «Наше постгуманистическое будущее». И Спилберг, и Фукуяма — за контроль над биотехнологическими экспериментами, игнорирующими религиозные и этические аспекты человеческого бытия. В ином случае описанная Диком антиутопия узаконенных «этических чисток» может обернуться реальностью еще до наступления 2054 года.

Копы из превентивной полиции не зря посмеиваются: «Мы здесь, как священники». Даже место, где держат оракулов, названо «храмом». Люди издавна верили, что Бог говорит устами оракулов, и взирали на гадальные кости как на способ понять язык божества. Применительно к «Особому мнению» более важен «научный» ракурс взгляда на идею синхронии и прорицания: Филип К. Дик, как известно, увлекавшийся геомантией И Цзин, не мог не знать, как смотрит на идею оракула современная научная братия (проблема прорицания, синхронии и возможностей прогнозирования в XX веке входит в число наиболее важных вопросов для физиков, математиков и даже психоаналитиков юнгианской школы). Во всяком случае, «Особое мнение» Дик посвятил именно этой проблеме, дав ключ к ее пониманию в заглавии.

Предсказание (гадание) оракула нельзя «перегадать», нельзя бросить кости повторно. Абсолютная вера в истинность случайного расклада и отвращала от оракулов рационалистов, ставивших под сомнение точность предсказаний. Ученый-естественник априори не может поверить в легитимность эксперимента, не претерпевшего повторения как минимум дважды. Однако и оракул не берет на себя право отстаивать неизбежность прорицания.

Вслед за Диком Спилберг размышляет не столько о том, чем чреваты для технократического общества безумные проекты. Его фильм — размышление о значении вероятностных законов для человеческой жизни и знания, о принципиальных основах современной науки и научной фантастики.

Как объясняет одна из героинь фильма, «особое мнение» — это и есть вероятность того, что убийство может не произойти. Это мнение содержит в себе зерно вероятности, случайности, божественной игры, в которую верил сам Дик и верит Спилберг. «Бог не играет в кости», — некогда изрек Эйнштейн, чья теория относительности увенчала эру классической физики, много веков описывающей мир как причиннозависимую, замкнутую Вселенную. В рамках подобного традиционного подхода, не допускающего существование стрелы времени, не мыслящего мир как игру вероятностей и новых возможностей, будущее расценивалось в симметрии с настоящим, время — обратимым и каждый наш поступок и чих предопределял точное направление всеобщей эволюции.

Устаревшее классическое отрицание идеи мира как открытой, хаотической системы разнообразных возможностей (выражаясь языком современного физика Ильи Пригожина) и есть то, что изначально обрекает цели превентивной полиции на фиаско. Недаром этот «храм» стоит на крови (Ламар убил мать одной из ясновидящих, чтобы сохранить дочь жрицей превентивного «храма»). Некая неловкость и натянутость финального эпизода, в котором герой фон Сюдова стреляется сам, вместо того чтобы избавиться от Андертона и спасти дело собственной жизни, объясняется отказом Спилберга акцентировать идею христианского греха и искупления. Спилбергу крайне важно представить Ламара как жертву собственной научной традиции. Ламар — тот, кто верит в чистоту формулы как в гарантию «практического смысла» научного знания, и он быстрее других осознает, что ни при каком раскладе не сможет подобрать для реальности единственно верную формулу. Он может только, как мелкий преступник,

искать новые ухищрения, чтоб замаскировать несовершенство своего эксперимента.

Затевая большую интригу, приведшую к обвинению Андертона в потенциальном убийстве, Ламар исходил из того, чему так противился еще Аристотель, писавший в «Этике», что акты нашего выбора не определяются нашим характером. Как большинство приверженцев детерминистического взгляда на законы природы, Ламар Аристотелю не поверил. И многие веками не верили, как не верят и до сих пор — достаточно посмотреть многочисленные голливудские вариации классической «Жажды смерти», вроде недавнего фильма со Шварценеггером «Возмещение ущерба». Герой Макса фон Сюдова был уверен, что точно знает ответ на вопрос: о чем, как не о мщении, помышляет детектив Андертон, заработавший грандиозный комплекс вины после того, как киднеппер безнаказанно выкрал у него из-под носа родного сына? Иное дело Спилберг. Он выстраивает череду событий так, что трудно разобрать: что вероятность и случайность, а что предопределенность и следствие.

На первый взгляд «Особое мнение» может показаться самым мрачным из фантастических фильмов Спилберга. На эту мрачность работает и зернистое изображение, стилизованное оператором Янушем Каминski под классический нуар, и особое качество обработки кинообъектов — bleach bypass (отбеленная кромка), позволившей преобразовать естественный розовый румянец человеческих лиц в почти болезненную бледность. Совсем не похож на своих прошлых героев с победительным взглядом Том Круз. Затравленный полицией и одурманенный регулярными наркотическими дозами, его Андертон продолжает ряд невинных преступников из хичкоковских триллеров, изо всех сил пытающихся привести свихнувшийся мир к прежнему нормальному состоянию. Литературный предшественник Андертона не скрывал опасения, что нечто подобное в любой момент может случиться и с кем-то другим («Я был допущен к базе данных!»), Спилберг и Круз также не сильно уверены, что система отстанет от обычного человека, потому и не ликуют в завершающем фильм хэппи энде. На фоне технократии 2054 года в нем есть что-то неловкое, неправильное, нелогичное. Антиутопия остается антиутопией — не выкалывать же всем жителям колумбийского округа глаза, в которые встроены имплантанты!

Однако, несмотря на свою мрачность, фильм Спилберга преисполнен веры в человека, который все же способен усомниться в правомочности технократического принципа, превращающего науку в экстремальный вид спорта и некогда очень точно сформулированного Фроммом: «Нечто должно быть сделано, коль это технически возможно». Человек здесь небезнадежен хотя бы уже потому, что может начать все сначала и, сам того не желая, поддержать идею о мире как о вечном становлении, открытом эволюционирующей системе и реализации возможностей. Именно по этой причине Спилберг не хочет трактовать своего злодея как демона, а героя — как сверхчеловека, обладающего высшим знанием о мире. По его глубокому убеждению, все может знать только Бог, а потому режиссер позволяет себе ненавязчиво напомнить в финале об одном из божественных наставлений — плодитесь и размножайтесь, — дав надежду на рождение второго ребенка настрадавшейся чете Андертонов. С такими же красивыми, как у мамы, глазами.

ИРИНА КУЛИК

За облаками

Умение летать и дар превращаться в животных — самые вожделенные из всех магических способностей. Нас издавна тяготит земное притяжение и мучит тайная зависть к животным. Чтобы компенсировать отсутствие крыльев, человек строит воздушные шары и самолеты. И придумывает басни, доктрины реинкарнации и байки про оборотней, чтобы убедить себя в том, что зверь — это наше прошлое или будущее, наша аллегория или, на худой конец, наша темная сторона, а вовсе не радикально иное существо, которое мы можем уподобить себе, но которому мы никогда не уподобимся сами.

Удивительный фильм Жака Перрена «Птицы-кочевники» исполняет наши давние мечтания, мы можем почти физически испытать блаженство полета и почувствовать, что это такое — быть птицей. Кинематограф здесь демонстрирует свою подлинно магическую власть — проникновение в мир, недоступный человеческому зрению, чтобы показать на экране нечто воистину невиданное.

Актер, режиссер и продюсер Жак Перрен, некогда игравший романтических героев в фильмах 60-х, в своих собственных проектах исследует всевозможные неантропоморфные миры. До птиц уже были насекомые — он продюсировал знаменитый «Микрокосмос». И хотя документальные фильмы Перрена, на первый взгляд, свободны от всяческого символизма, можно отметить, что в своем исследовании внечеловеческих миров он избирает противоположные полюса — насекомых, всегда (во всяком случае в европейской традиции) выступавших как объект фобий и отвращений или как знак ничтожности, и возвышенных птиц.

И «Микрокосмос», и «Птицы-кочевники» — чудеса кинотехники. Для каждого из этих проектов разрабатывались особые технологии съемок, конструировались неслыханные камеры. Миниатюрные камеры

«Птицы-кочевники» *(Le peuple migrateur)*
Автор сценария и режиссер **Жак Перрен по идее Валентины Перрен**
Сорежиссеры **Жак Клюзо, Мишель Дебат**
Операторы **Олли Барбе, Мишель Бенжамен, Сильви Карседо, Лоран Шарбонье, Люк Дрион, Лоран Флето и другие**
Композитор **Брюно Куле**
Galatée Films, Pandora Film, Wanda Vision
Франция — Германия — Испания
2001

для «Микрокосмоса» и оснащенные съемочной техникой всевозможные летающие аппараты, разработанные для «Птиц-кочевников», кажутся вышедшими из секретных лабораторий джеймсбондовского Кью, — фантастические агрегаты слежки и шпионажа, позволяющие проникать в доселе засекреченные для человека пространства.

В «Микрокосмосе» еще было нечто от почти вуайеристского наслаждения от подсматривания за тайной жизнью мельчайших из обитателей Земли. И хотя кинокамера позволяла проникнуть в недоступные невооруженному глазу пространства, сам жадно прильнувший к объективу глаз оставался вполне человеческим — любующимся, умиляющимся, забавляющимся, а значит, наделяющим всех этих жучков-червячков, улиток и букашек антропоморфными чертами. Взгляд камеры здесь был тождествен взгляду зрителя. «Микрокосмос» был то почти абстрактным кино, завораживающим зрелищем невиданных форм, текстур, красок и цветов, то трогательными историями дней и трудов вот этой пары улиток, этого муравья-работяги, этого хлопотливого жука, внезапно индивидуализированных камерой. «Микрокосмос» был почти что басней — не случайно американский анимационный «Муравей Анц» с покрытыми хитином двойниками Вуди Аллена, Шэрон Стоун и Сильвестра Сталлоне вышел вскоре после фильма Перрена. Само название «Микрокосмос» указывает на басенную аллегорию — миниатюрный мир насекомых мыслится как модель «макрокосмоса», то есть нашего, человеческого мира.

Чтобы стать различимым, мир насекомых еще нуждался в антропоморфном зрении. В «Птицах-кочевниках» камера уже не наблюдает за птицами взглядом наконец проникнувшего в тайную жизнь пернатых человека. Взгляд камеры и взгляд кинозрителя больше не тождественны — какой смертный мог бы снять эти кадры, паря высоко над землей в самой сердцевине птичьей стаи? «Птицы-кочевники» кажутся столь фантастическими, столь ошеломляющими именно потому, что камера словно бы предъявляет нам радикально неантропоморфный взгляд. Мир «Птиц» — уже не проекция человеческого мира, но чудом донесенный до нас образ параллельной реальности, существующей рядом с нами, но в другом измерении.

Перрен не очеловечивает своих птиц, не заставляет умиляться их сходству с людьми. Да и как спроецировать наше индивидуализированное «я» на этот прекрасный крылатый мир, если он выстраивается не из отдельных особей, прихотью оператора сделанных звездами фильма, но из птичьих стай — удивительных организмов, составленных из множества живых существ и в то же время неделимых. (Так Делёз и Гваттари в «Тысяче плато» пишут о том, что становление-животным всегда связано с множествами: сворой, стаей, роем). «Птицы-кочевники» сняты как орнамент: три, пять, десять птиц на экране — лишь фрагмент непрерывного узора, бесконечно продолжающегося за пределами кадра. Каждая отдельная особь — лишь осколок голограммы, целое которой — стая. Так на удивительных снимках итальянского фотографа Челестино Спада птичьи стаи запечатлены в тот момент, когда их очертания случайно образуют контур птицы.

Завораживающие кадры «Птиц-кочевников» погружают зрителей в эйфорию. Но эта безмятежность будет разрушена, когда Перрен покажет душераздирающие кадры гибели птиц — кого-то подстрелили охотники, кто-то погибает в разлившейся нефти. Только в момент гибели птицы становятся индивидуализированными и почти антропоморфными — эта гибель потрясает больше, чем любая из экранных смертей. Но птичья стая не утрачивает живого единства и по-прежнему продолжает свой путь. «Они возвращаются по невидимым следам, в который раз сдержав обещание, несмотря на все трудности пути», — говорит за кадром Жак Перрен. Стая — не совокупность особей одного вида, но неизменность направления, не скопление живых существ, но траектория движения. Птичьи стаи, на протяжении тысячелетий летящие над землей по одним и тем же маршрутам, заключают нашу планету в живую сетку координат, буквально видимую на планах, снятых как бы с космических высот. Птичьи стаи — силовые поля, удерживающие единство Земли как живой и обитаемой планеты.

Зависть к птицам, которую испытываешь смотря фильм, — это, конечно, наша тоска по абсолютной свободе перемещений, о которой говорит Жак Перрен: «Что, если бы мы сами не ждали у моря погоды, а снимались бы с насиженных мест и следовали вслед за Солнцем по всей планете, через города и континенты?

Что, если бы мы поняли, что не существует никаких границ, что есть только одна Земля, общая для всех, над которой мы можем парить из конца в конец — свободные, как птицы?» Но это и вечное человеческое чувство выключенности из мира, из его неизменности, его космического ритма и циклического времени.

Зависть к птице, зависть к зверю — это тоска по бессмертию, которое возможно лишь по ту сторону индивидуального человеческого «я». Так может быть бессмертной птичья стая, после гибели отдельных особей вновь и вновь складывающаяся в единое живое существо.

В полуторачасовом магическом путешествии, в невероятном опыте превращения в птицу тебя никто не будет сопровождать. Почти никакого закадрового текста — лишь скупые сведения, данные голосом того, кто остался там, на земле, в стремительно отдаляющемся человеческом мире. Сюда, за облака, доносится разве что музыка — торжественные хоралы, мощные, надмирные потоки звука. Но среди них вдруг зазвучат мучительно человеческие голоса — звенящий, хрупкий, почти призрачный голос Роберта Уайта, исполненный трагической мощи голос Ника Кейва. Эти прекрасные знакомые голоса окликают нас, напоминая о нашей человеческой сущности и о тоске, которую мы испытываем, понимая, что никогда не растворимся в птичьей стае.

РОМАН ВОЛОБУЕВ

Папа в командировке

Сэм Мендес, британский подданный, чье любимейшее занятие — рано поутру играть в крикет со страусом, после триумфа «Красоты по-американски» вполне мог бы навсегда оставить кино и полностью отдаться этому благородному спорту. Упрекнуть его язык бы не повернулся: «Красота» — та самая картина, после которой совершенно не стыдно пасть жертвой синдрома Сэлинджера, уйти до конца дней своих в пасечники, растить детей Кейт Уинслет или, на худой конец, руководить лондонским БДТ. То, что Мендес решился на второй фильм, большая смелость, а выбор материала выдает в нем и вовсе отчаянного человека.

Гангстерское ретро сегодня — жанр абсолютно декоративный, консервированный и потому практически непригодный для каких-либо серьезных авторских свершений. Он подминает всякого, кто берется за него, растворяет в себе без остатка (самый, пожалуй, наглядный пример

«Проклятый путь» ***(Road to Perdition)***
Автор сценария **Дэвид Селф**
Режиссер **Сэм Мендес**
Оператор **Конрад Л. Холл**
Художник **Деннис Гасснер**
Композиторы **Томас Ньюмен, Джон М. Уильямс**
В ролях: **Том Хэнкс, Пол Ньюмен, Джуд Лоу, Дженнифер Джейсон Ли**
20th Century Fox, Dream Works, The Zanuck Company
США
2002

этому — коэновский «Перевал Миллера»). Стандартный набор вещей и понятий, связанных с Америкой 30-х — все эти мягкие шляпы, обрезки свинцовых труб, «сухой закон» и полосатые штаны за два доллара, — действует убаюкивающе, и для того, чтобы подчинить этот эстетический ряд, заставить его двигаться в каком-то определенном внятном направлении, сила и ясность ума нужны необычайные.

Герой «Проклятого пути» — профессиональный убийца Салливан (Том Хэнкс), в быту — честный и смелый ирландец, чья жизнь подчинена строгому распорядку, а время аккуратно разделено между семьей и работой. Он — человек-машина, от одного имени которого бледнеют и покрываются испариной здоровенные мужики. У него даже глаз нет, как у голема; когда Салливан работает, его лицо всегда покрыто тенью от шляпы. Внутренняя дисциплина и размеренность во всем позволяют ему вместе с тем быть строгим, но любящим отцом и мужем и не вздрагивать, когда младшенький за обедом спросит, кем работает папа. Если Салливану его работа и не по душе, то он ничем это не выдает — так требует устройство мира, в котором все делается по правилам, а если кого-то и убивают, то за дело, а после приходят на поминки с детишками и женами, танцуют ирландские народные танцы и произносят простые прочувствованные слова. Босс Салливана некто Руни (Пол Ньюмен) для него как отец, а звучащее в самые первые минуты фильма сравнение его с богом тоже вполне оправданно. Салливан ему одновременно и сын, и орудие его гнева. Но помимо во всех смыслах достойного приемного сына у «бога» есть родной — злой, бездарный, неблагодарный, не признающий никаких правил. Он закручивает какую-то мутную подлую историю, и ее последствия Салливану приходится исправлять с автоматом в руках, чему свидетелем становится его старший сын, двенадцатилетний пацан, давно догадавшийся, что к чему, но папина работа пока видится ему в романтическом ключе. Распорядок летит к чертям, работа, которой положено оставаться за порогом, входит в дом, где красавица жена моет младшенького. Палач сам становится жертвой и считает священным долгом отомстить за гибель жены и ребенка. И тогда «бог», которому положено быть справедливым, вдруг оборачивается измотанным стариком, «богу» жаль Салливана, как родного сына, и он говорит ему: «Смирись, забудь, уйди в тень».

Бунт Салливана против мироустройства приводит к тому, что он с оставшимся в живых сыном пускается в путь, чтобы скрыться от преследования у родственницы жены в мифическом городке Пердиция, название которого в словаре волшебных протестантских иносказаний обозначает «ад» и «погибель». Их по пятам преследует взаправдашний ангел смерти (Джуд Лоу) с крохотным пистолетиком и карманным фотоаппаратом. Путешествие двух Салливанов, старшего и младшего, — это и паломничество, и бегство, и погоня, во время которых выясняется, что спастись самим можно, лишь убив «бога», который перед смертью скажет: «Я рад, что это делаешь ты».

«Проклятый путь» необычайно красив. Он, пожалуй, даже красивее, чем самый красивый из ретрофильмов — «Неприкасаемые» Де Пальмы, и при этом на нем нет каиновой печати декоративности. Красота «Пути» — холодная и странная. Странно и то, что фильм, за которым явно ощущается как минимум пятисотстраничный роман, основан, оказывается, на комиксе, создатели которого, в свою очередь, вдохновлялись японской мангой. Действительно, ритмом и интонацией Мендес, пожалуй, ближе к раннему Такэси Китано — если вспомнить его «Сонатину» или «Точку кипения», — чем к собственно американской традиции гангстерского кино. Та же общая неспешность, бесшумно вспыхивающее огнем сквозь стену дождя дуло автомата Томпсона, холодные пустые пляжи, залитые белым зимним светом. А главное — абсолютно невозможная сложносочиненная самурайская щепетильность в вопросах гири (долг перед кланом и сюзереном), которая вряд ли была присуща ирландским рэкетирам.

В отличие от «Красоты по-американски», это кино хоть и изысканно, но не лишено изъянов и грешит компромиссами. Фальшиво, как это ни странно, звучит фирменный мендесовский ход: закадровый голос Салливана-младшего начинает и заканчивает фильм почти одними и теми же словами. Если в «Красо-

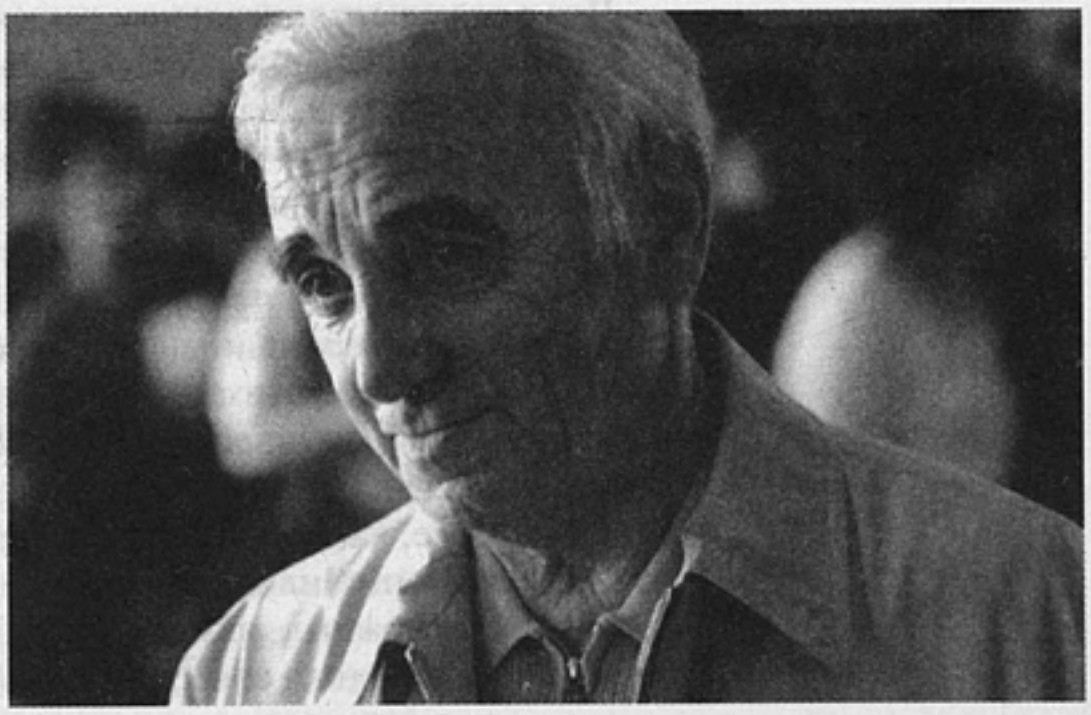
те» этот прием срабатывал почти с оглушительной силой, то тут откровенно раздражает. Потому, вероятно, что персонажу Кевина Спейси, прожившему жизнь наперекосяк и лишь перед самой смертью узревшему красоту божьего мира, воплощенную в пупке чирлидерши, было простительно, улетая, слегка заболтаться. А вот сыну «самурая», который за весь фильм не выпустил лишней пули и лишнего слова не сказал, пускаться в какие-то банальные разъяснения, адресованные массовой аудитории, несолидно и даже стыдно. К несолидному и стыдному относится и эпизод, в котором крошка сын зачем-то приходит к папе и спрашивает, кого тот больше любил — его или убитого братика. В этом выпадающем из фильма не только по интонации, но даже по цветовой гамме и операторской манере эпизоде режиссер, видимо, ставил своей целью хоть как-то сгладить крамольное сосуществование ребенка и оружия в одном кадре. Америка к таким вещам относится очень нервно, упорно не желая верить в то, что маленькие мальчики иногда вырастают в убийц, и «Проклятый путь» даже с этим вставным, извиняющимся эпизодом вызвал нарекания. Что, впрочем, вряд ли повлияет на шансы получить свои «Оскары», ибо, как пела Алсу, пусть это странно и смешно, но на небесах давным-давно все решено.

ЛЕВОН ГРИГОРЯН

Сеанс кинотерапии

На белом полотне экрана, как на белом листе бумаги, возникают непонятные буквы непонятного языка. Одно короткое слово. Буквы одна за другой трансформируются в знакомую латиницу — Ararat.

Перевод? Нет... Больше... Это именно translation — где trans означает движение, переход через некую грань, границу.



«Арарат» *(Ararat)*
Автор сценария и режиссер **Атом Эгоян**
Оператор **Пол Саросси**
Художник **Филипп Баркер**
Композитор **Майкл Данна**
В ролях: **Дэвид Олпей, Шарль Азнавур, Эрик Богосян, Брент Карвер, Арсине Ханджиян, Кристофер Пламмер, Симон Агбарян и другие**
ARP Selection, Alliance Atlantis Communications, Astral Films, Ego Film Art
Канада — Франция
2002

Эпизод... Один из героев фильма режиссер Эдвард Сароян (Шарль Азнавур), который снимает картину о геноциде армян в 1915 году, возвращается домой в Канаду. Аэропорт... Обычная чиновничья рутина с проверкой документов... Таможенник (Кристофер Пламмер) указывает на гранат в портфеле режиссера. Это именно гранат, а не граната. Фрукт, а не оружие. Но, оказывается, фрукты, как и оружие, нельзя провозить. Их следует изымать и конфисковывать.

«Хорошо, — соглашается режиссер, — тогда я съем этот гранат и провезу его не в портфеле, а в желудке». И на глазах у изумленного чиновника режет и

ест гранат. Таможенник молчит. Он, конечно, оскорблен... На его глазах надругались над священными инструкциями. Гранат переходит границу. И с этим нельзя ничего поделать.

Позже таможенник отомстит. Отомстит жестоко, со всем своим праведным святым гневом.

Фильм в фильме рассказывает о знаменитом Ванском восстании. Историческое событие первой мировой войны, во многом идентичное знаменитому Варшавскому восстанию, многократно воспетому кинематографом, но, в отличие от него, почти неизвестное. В Армении был тот же конфликт и точно такая же драматургия событий. Героическая попытка сопротивления геноциду. Выбор между смертью и смертью... Героическая смерть предпочтительней покорной... Старая пафосная классика — лучше умереть стоя... Новое здесь только то, что снимается не только вымышленный фильм в фильме, но и реальная картина Эгояна, впервые в истории кино рассказывающая о трагедии армянского народа. Эгоян хочет, считает своим долгом рассказать о ней: «Не могу молчать».

Эпизод... В павильоне, где выстроен бутафорский восточный город, разыгрывается не менее бутафорский, во всяком случае более чем избитый, сюжет: юного разведчика посылают за линию фронта... Надо поторопить «наших». Пусть не тянут! Пусть узнают, как нам трудно. Мы еще держимся, но силы уже на исходе. Дойдет или не дойдет разведчик? Дошел. Но так и не смог привести подмогу.

Юный разведчик — будущий мэтр искусства XX века, один из апостолов абстракционизма Арчил Горки (Симон Агбарян). Потом, в Америке, к нему придет всемирная слава, не менее громкая, чем у его соотечественника Уильяма Сарояна. Мальчишкой Сароян тоже ушел из Битлиса, как Горки из Вана. Впрочем, можно ли уйти от себя, от своей генетики, от своих воспоминаний?

Почему в «Арарате», полном горечи и неостывшей боли, канадский режиссер Эгоян выбирает такой парадоксальный путь? В современном фильме с его современным языком развертывается более чем тривиальный и откровенно театрализованный рассказ о подлинных событиях, вроде бы заслуживающих более серьезного кинематографического воплощения.

Что в этом парадоксальном решении? Смелость? Но смелость, скажем сразу, более чем рискованная, поскольку в картине нет защитной постмодернистской игривости. Фильм накладывается на фильм, и очень многие даже не могут понять, что вначале — яйцо или курица? Патетический рассказ об обреченном героизме со всеми присущими такой патетике штампами соседствует с современным повествованием, которое погружает в сложную психологическую проблематику и отношения героев, так или иначе связанных со съемками фильма о геноциде. Этот современный ряд тоже по-своему навязчив и затянут, как сеанс психоаналитика. Но этим и интересен эксперимент Эгояна. Исповедь о наболевшем оказывается яростным посланием, даже если она звучит в приемной психоаналитика. Слишком очевидно страстное желание излечиться и жить дальше, как все, как обыкновенные здоровые люди, не отягощенные грузом мучительных видений или полученных в наследство снов. Хотя это трудно, ужасно трудно — выразить, изжить свою боль, когда и историческая олеография, и размеренная холодная современность равно противятся подлинности чувств.

Эпизод... В фильме не показаны знаменитые абстракционистские полотна Арчила Горки, ставшие украшением многих музеев мира. В фильме всего одно из его полотен — портрет матери. Весьма реалистическая и, может, не самая лучшая работа знаменитого художника. Портрет матери с протянутыми руками.

Почему художник так яростно замазывает материнские руки? Почему реалистическое полотно на наших глазах превращается в фильме Эгояна в абстракцию? Почему вместо рук возникают кричащие цветовые пятна?

Фильмов, посвященных теме геноцида, все больше. Это не заслуга кинематографистов. Это вина истории, которая вписывает все новые и новые кровавые страницы в свою летопись. Картина «Иди и смотри» Элема Климова, рассказы-

вающая о трагедии Хатыни, знаменитый «Список Шиндлера» Стивена Спилберга... Если попытаться найти общий знаменатель, не удастся уйти от слова «патетика». К сожалению, это так. Специфическое родимое пятно фильмов о геноциде сопровождает их независимо оттого, где происходит действие и какая конкретно трагедия показана на экране.

«Арарат» Эгояна — отчаянная попытка смыть это родимое пятно, вместо высокого слога Корнеля и Расина использовать сбивчивый и во многом дисгармоничный язык современного человека. От этого — фильм в фильме и подчеркнутое отличие режиссерской манеры героя Шарля Азнавура, снимающего в павильоне, от манеры Эгояна, снимающего в современных живых интерьерах. Но патетика павильонной ленты, как тяжелая, но быстрая ртуть, все-таки подтекает в современную реальность. Эту патетику словно невозможно остановить.

И все же эксперимент интересен. Он привлекает энергией, захватывает динамикой исторической памяти.

Путеводным сюжетом и для Азнавура (будем именно так называть режиссера, ибо в данном случае Азнавур не только актер, но и знаковая фигура), и для Эгояна становится история художника Арчила Горки. Для того чтобы разобраться, почему Горки замазал руки матери, Азнавур приглашает специалиста-искусствоведа (в этой роли снялась жена Эгояна Арсине Ханджиян). Причастным к работе над фильмом оказывается и сын героини — Раффи (Дэвид Олпей). Так происходит наложение еще одного психологического слоя — мы включаемся в непростые взаимоотношения матери и сына, также обусловленные не только личной национальной историей — памятью о погибшем отце-террористе, который пытался отомстить туркам за геноцид. Невольное притяжение и сознательное отталкивание матери и сына — это вторая (или первая?) линия, которая придает всему повествованию особые обертоны и, словно дальнее эхо в глубоком подсознании, рождает новые звуки, новые интонации и бесконечно резонирующие смысловые подтексты.

Эпизод... Раффи возвращается из Турции, куда он поехал, движимый интересом к родине предков, невольно вызванным фильмом, в создании которого деятельное участие принимает его мать. В аэропорту, проходя таможенный контроль, он сталкивается с тем самым чиновником, который пытался запретить Азнавуру провезти гранат.

И тут настает час таможенника... Час великого и священного гнева чиновника! Теперь он может отыграться за то, что его оставили в дураках, за то, что оскорбили его инструкции. И начинается допрос... Долгий и подробный, с соблюдением буквы закона, предписывающего соблюдать права человека.

Какую же длинную и путаную историю о будущем фильме рассказывает Раффи этому Харону с каменным лицом, остановившему его trans (движение сквозь, через) при пересечении границы. Что в этих жестяных коробках, какой запретный плод там законсервирован? Насколько он опасен и может ли взорвать существующий узаконенный порядок? Чем больше ужасных, страшных подробностей приводит Раффи, постепенно впадая в trans (расстройство сознания), тем невозмутимее чиновник, равнодушно внимающий его рассказу об уничтожении целой страны.

Раффи снова и снова наивно пытается пробить непонятную, почти иррациональную стену равнодушия, рассказывая вновь и вновь о драме армянского Холокоста, пытаясь объяснить, что гражданин одного государства не может убить гражданина другого только за то, что в графе «национальность» у них разные наименования.

— Минуточку, — говорит чиновник и обращается за справкой в Интернет, благо вся информация мира сегодня доступна движению пальца. — Зачем вы обманываете меня? Не было никакого армянского Холокоста.

— Полтора миллиона убитых... Шестьдесят процентов нации, — растерянно шепчет Раффи. — Неужели они сами убили себя?

— Я доверяю только официальным турецким источникам, — сухо, сжимая губы, отвечает чиновник.

И в самом деле... «А был ли мальчик?» Зачем юный разведчик пересекал линию фронта, когда и он, и полтора миллиона его сограждан, по турецкой версии, оказались просто преступниками? Зачем Западная (турецкая) Армения так

стремилась присоединиться к Восточной (русской) Армении, когда русская армия подходила уже к стенам Эрзерума и Вана?

В отличие от немцев, которые сначала приглашали своих жертв в душ, а уж затем в газовую камеру, турки без лишней бюрократии просто согнали всех в один концлагерь в сирийской пустыне Терзор и оставили без еды и питья — передоверив решение «армянского вопроса» всемогущему солнцу и всепоглощающему песку.

Где палачи? За них все сделали небо и земля. Был народ — была проблема. Нет народа — нет проблемы. Это четкое, простое, как солдатский устав, решение о депортации весьма приглянулось потом Сталину в решении национальных вопросов. Именно так в три дня была решена проблема с чеченцами, крымскими татарами, калмыками и другими народами, у которых в графе «национальность» были четко обозначены и «преступление», и «наказание».

Зачем, подобно Аденауэру и Брандту, становиться на колени и просить прощение за свою национальную вину перед другим народом? Ни одному турецкому политику пока еще не пришел в голову этот «европейский» вздор.

Эпизод... Измученный многочасовым допросом Раффи просит пригласить овчарок.

— Если вы подозреваете, что я везу в коробке с пленкой наркотики, приведите собак, они моментально подтвердят мою невиновность.

— Нет, — отвечает чиновник. — Вы хотите лишить меня удовольствия? Собака сразу установит истину. А я не собака. Я человек! И работаю, кстати, сегодня последний день. Завтра я уже пенсионер. Завтра я уже никогда не смогу заняться любимой работой... Работой, которой отдал всю жизнь! Вы понимаете?..

Долгий, подробный допрос, конечно, достиг нужного результата. Такова логика допроса, такая уж у него драматургия.

Обвиняемый изобличен. Он прижат к стене. Не нужно было ему ехать в Турцию, не нужно было снимать натуру. Фильм давно снят, причем в декорациях. Просто кто-то из помогавших Раффи работать над видеофильмом попросил провезти в Канаду несколько коробок с кинопленкой. «Но ведь ее нельзя засветить — поймите это!»

— А мы и не засветим, — предлагает таможенник. — Давайте потушим свет, и я, открыв коробки, смогу убедиться, что в них именно пленка, а не наркотик.

Начинается следственный эксперимент. В тесной темной комнате, где Раффи остается один на один с таможенником, должны быть вскрыты «вещдоки».

— Дайте свет, — неожиданно говорит Раффи.

Этот эпизод столь же знаковый и емкий, как встреча Шарля Азнавура с таможенником. Кристофер Пламмер блестяще исполнил свою роль. И, наверное, эта роль — лучшее актерское достижение в «Арарате». Личную драму старого профессионала удалось выразить более четко и определенно, чем с трудом поддающуюся переводу на язык кино трагедию целого народа.

В первом и во втором случае одна проблема — можно ли перевезти через границу то, что запрещено инструкцией? Но если Азнавур находит свое решение и прячет гранат в себе самом, переваривая свою проблему, то Раффи в критическую минуту перестает играть в прятки и говорит: «Дайте свет!»

Возможно, в этом разница поколений. Дайте наконец свет, поставьте точки над i. Осветите то, что спрятано, даже если есть риск наказания. Как говорил мудрый Авиценна: «Болезни таятся в тени». Только яркий свет может вылечить, высушить самые глубокие, самые тайные раны тела и души.

Эпизод... Конечно же, героическое сопротивление Вана было сломлено. «Наши» не подошли. То ли не смогли, то ли не захотели. И солдаты ворвались в обреченное гетто. Они начали зачистку: убивали, грабили, насиловали. Бежавший мальчик, юный разведчик, не знал и не видел, как насиловали его мать, портрет которой он пытался нарисовать спустя долгие годы в благополучной, цивилизованной Америке. Ее насиловали на арбе, на соломе, а она, сжав зубы, успокаивала рукой другого ребенка, спрятавшегося под арбой.

Не дай Бог запомнить этот ужас! Не дай Бог передать его детям вместе с генетической информацией.

Так был или не был геноцид армян? Есть ли эта великая гора боли, подобная Арарату? Или нет никакого Арарата?.. На новых турецких картах есть только гора Агри-даг. Нет Западной Армении — есть Восточная Анатолия.

Спокойный, неторопливый фильм Эгояна снят для равнодушных. Их много... И на Западе, и на Востоке. Везде, не только в Турции...

Эпизод... Таможенник отпустил Раффи. Чиновник поверил, что юноша не знает, что на самом деле везет. Он сказал: «Дайте свет!» И, оставшись один на один с тяжелым грузом, он вскрывает коробки. Закончен последний трудовой день. С завтрашнего дня он пенсионер и больше никогда не приступит к любимой работе. Но сегодня... Сегодня еще продолжает действовать инструкция, не допускающая провоз того, что запрещено. Вскрыта одна коробка, другая... В них не пленка. В них только белый порошок...

Кто-то там, на далекой родине давно уничтоженных предков, крепко подставил Раффи. И вместо кинопленки с образами родины всыпал белый яд. Много, много белого яда... Отбивающего память, вызывающего миражи, заставляющего поверить, что нет никакого Арарата — есть только Агри-даг!

Этот медленный, сложный фильм, снятый в далекой Канаде и содержащий гораздо больше мучительных сплетений, чем можно описать в статье, получился не только по тематике, но и по характеру удивительно армянским. По темпераменту, по въедливому, порой до занудства, анализу, по желанию иронизировать... У каждого народа, как и у каждого человека, свои особенности. В фильмах Эгояна нет бетховенских страстей. Есть только дудук — маленькая дудочка из абрикосового дерева. И его разрывающая душу печаль...

Последний эпизод... Мать одного из великих художников XX века, портрет которой он так и не смог дописать, не хочет и не может жить в платье, которое разорвали на арбе, на соломе.

Но она берет иголку и нитки и начинает пришивать пуговицу. Надо жить. Надо жить дальше...

Может, кто-то в подобной ситуации обезумел бы или попытался наложить на себя руки. У нее другой темперамент. Она предпочитает свой путь. Путь, благодаря которому армяне сохраняют культуру, существующую уже пять тысяч лет.

Этот фильм — не плач, не реквием, не стон. Этот фильм — скрип сжатых зубов, спрятанной в себе, как гранат Азнавура, боли. Этот фильм не воспаряет в горные выси. Он ведет в глубины Арарата, где таится могучая, почти атомная энергия вулкана. Это фильм Атома Эгояна.

Р.ЯЛОВЕЦКАЯ

Анимация приема

«Шлю привет»
Автор сценария и режиссер-постановщик **С.Быченко**
Режиссер и художник-аниматор **Р.Лабидас**
Художник **Н.Трубецкой**
Композитор **А.Дойников**
Студия НЭЦКИ
Россия
2002

Парадоксальность стиля заявлена жанром-гибридом: документалистика плюс анимация. Мелькают кадры, узнаваемые и незнакомые: коронация Николая , баррикады на Пресне, улицы старой Москвы. Привычно заключаем: хроника. Но хроника замирает, и это не стоп-кадры, а... обыкновенные почтовые открытки — главные герои фильма. Фантастическое экранное сооружение, созданное из этого эфемерного и малопригодного для фундаментального строительства материала, как ни странно, не рушится, поскольку сделано по индивидуальному проекту — мастеровито, изобретательно и талантливо.

В основе — коллекция почтовых раритетов известного московского собирателя. Он же — архитектор Арсен Мелитонян, потомственный коллекционер, чей дед был весьма почитаем в культурных московских кругах, — становится гидом в мире старых открыток, превращаясь в веселого анимационного персонажа.

Помните рыночные фотографии-трафареты? Просунь голову в дырку на грубо размалеванном щите — и ты уже лихой джигит в папахе и бурке или бравый матрос в тельняшке и бескозырке.

Авторы фильма «Шлю привет» используют этот трюк, чтобы облачить своего героя в форму почтальона. Когда герой выходит из-за щита, форма словно пристает к нему, и он оказывается почтальоном начала XX века с фотографически запечатленным лицом коллекционера Арсена и в тужурке с блестящими пуговицами, фуражке с кокардой, номерным знаком и толстой кожаной сумкой на ремне.

Как и положено «государеву человеку», герой полон достоинства, серьезен, истов и невозмутим. Он шагает через пространство и время, вручая корреспонденцию адресатам, радуя, удивляя, сокрушая. Бумажные прямоугольники со следами сургучных печатей и девичьих слез, хранившиеся в семейных альбомах и лавках букинистов, летят, кружат и заполня-

ют экран. Открытки-послания несут не только информацию, но и дыхание ускользающей жизни, голоса ушедших, их неповторимые интонации. Статичные листки бумаги живут, дышат, светятся, и в кадре звучит летучий язык писем. Ласковые упреки и признания влюбленных: *«Дорогая... ненаглядная Таинька! Мое сердце свободно. Твой навеки Ваня»;* жалобы неимущего студента: *«...купить тужурку так и не удается...»*; откровения бонвивана-пошляка: *«...собираюсь идти к бабешкам, так как они здесь очень хорошенькие»*. А вот умозаключения взволнованного интеллектуала: *«...призрак войны как общеевропейского позора исчез»* и почтительное изъявление чувств низших чинов к высшим по случаю светлого праздника Пасхи: *«...Имею честь поздравить высокородие... и с Вами христосуюсь...»*

Лексика и фразеология ушедшей эпохи, затверженные каноны, забытые имена, смешные обращения:

— Милый Тотошенька!..

— Дорогая баба Кока!

— Дорогому голубчику от Лили...

Мимолетные послания хранят аромат времени, его стиль, иногда выдают и социальную типологию.

Бисерный дамский почерк, крестьянские каракули, безукоризненная каллиграфия учителя словесности... Старая орфография с ятями и фитами. Расплывшиеся коричневые чернила — следы и меты ушедшей жизни — передают ее особый флер. И еще надписи — нравоучительные, из арсенала пословиц и поговорок: *«...Двум смертям не бывать, одной — не миновать...»*

Условный человечек с лицом реального коллекционера открыток — доминирующая фигура фильма. Он сопрягает историю с местом конкретного действия, включает зрителя в переживание природных и социальных катаклизмов. Судьба забрасывает усатого почтальона то в окопы первой мировой, то в лазарет к раненым, то в разрушенные ураганом 1904 года подмосковные деревни. Из всех жизненных передряг герой выходит невредимым. Персонаж сконструирован по лекалам «комической»: утрированная походка, напоминающая чаплинскую, несокрушимая жизнерадостность американского оптимиста Ллойда, шарм француза Макса Линдера. Отголоски эксцентрических лент чувствуются и в пластике героя, в трюковом каскаде — непременной составляющей жанра. К примеру, слон, которого водили по московским улицам, вдруг прихватывает хоботом спешащего почтальона, и тот летит прямо на фронт в распоряжение военного оркестра балалаечников. И вот уже, повинуясь разудалой музыке, он пляшет вприсядку, подмигивая музыкантам — ожившим персонажам открытки. Авторы дарят зрителю сюрприз за сюрпризом. Так, попав в наводнение, почтальон, спасаясь со всем честным народом, карабкается на крышу, потом переправляется на лодке и в конце концов тонет. Но и мгновенно воскресает, возносится, потому что аниматор превратил его в ангела, прилепив к тужурке два крыла.

Фильм густо населен: здесь «гуляет» городской и деревенский люд, дети и старцы, солдаты, сестры милосердия, странники, артисты, студенты, завсегдатаи московских кафе — дамы в шляпках со страусовыми перьями и усатые красавцы, напоминающие «фрачных» героев немого кино. Все они заимствованы из популярной серии открыток «Русские типы». Энное число компьютерных проб-операций плюс фантазия аниматора — и происходит чудо. В застывшие изображения авторы фильма запросто вдыхают жизнь. Вперевалку начинает двигаться по переулку дородная кухарка в ворохе юбок, толкутся на базаре торговцы ключами, блинами, квасом, раздает тумаки зазевавшимся толстенный городовой. Забытая разноликая, разномастная Россия на миг возвращается из небытия.

Благодаря фильму мы обнаруживаем феномен открытки (открытого письма) как свидетельства произошедшей демократизации общества. Мы чувствуем эпистолярный бум, охвативший пишущую Россию: послание от сердца к сердцу, из дома в дом.

Уникальность открыток состоит в том, что они сохранили подробности жизни, детали, отсутствующие даже в кинохронике. Нам предъявлены редкие свидетельства, штрихи исчезнувшей эпохи: раздача пароля солдатам в Лефортово, приезд в военное училище на лошади мороженщика, интерьер буфета в театре «Декаданс». Фотографии вездесущих корреспондентов — «съемщиков», фиксирующих важнейшие события России, ее достопримечательности, ее сенсации, ее диковины, — мгновенно переносились почтовой службой на открытки и превращались

в факт прикладного искусства. Фильм явно отдает предпочтение фотографическим изображениям. Но присутствуют в картине и офорты, гравюры, литографии, открытки с элементами тиснения, напечатанные на тканях, коллажи из перьев. Есть также открытки-раритеты ресторанных меню, рекламы табака и кондитерского общества «Эйнемъ» (предтечи фабрики «Красный Октябрь»), где «шоколадный мальчик» — эмблема фирмы — строит гримасы покупателям-сластенам.

В фильме не фиксируется некий рубеж — наступление новой эры после победы Октябрьской революции. Просто экран, только что подвижный и наполненный жизнью, словно опечатывается открытками откровенно пропагандистского свойства и сомнительного художественного достоинства.

В финале анимационный герой и реальный коллекционер встречаются. Проступивший было драматический код истории вновь сменяется кодом игровым, потешным, который при всех более или менее очевидных посягательствах фильма на большие темы остается все-таки его главным художественным достижением.

Недаром же сами молодые авторы (младшему, композитору, — девятнадцать лет, трое других участников группы — недавние выпускники Высших курсов сценаристов и режиссеров) приняли такое деятельное участие в обаятельном, как и вся картина, обыгрывании синкретического приема. Лица авторов буквально впечатаны в историческую иконографию. Композитор Андрей Дойников и аниматор Роберт Лабидас, художник Никита Трубецкой «затерялись» среди музыкантов-балалаечников, продюсер Арнольд Гискин на мгновение появляется в романтическом облике революционера-террориста, а автор сценария и режиссер Светлана Быченко взяла на себя роль эксцентрического дрессировщика.

ЭЛЬГА ЛЫНДИНА

Театр на улице Шекспира

«Непредвиденный антракт»
Автор сценария Т.Туаева
Режиссеры Б.Бзаров, Т.Туаева
Операторы Б.Бзаров, Р.Битаров, К.Басаев
АНО «Кинематографист»
Россия
2002

«Непредвиденный антракт» снят вполне традиционно: документальные кадры, интервью, старая хроника, фотографии. Но по сути своей фильм уникален, потому что уникален его герой — театр. Тот, здание которого сгорело в огне чеченской войны. Но это театр живой, реальный, ставший духовным центром измученной, выжженной земли.

Сегодня чеченские актеры даже сами удивляются, почему в 1993-м, последнем мирном году Чечни, один из их любимых спектаклей — «Кровавая свадьба» по трагедии Гарсии Лорки — вдруг начал обретать иную интонацию, куда более тяжелую и напряженную, нежели то было задумано. Теперь они понимают: их «Кровавая свадьба» оказалась страшным и неумолимым предвестием.

...Однажды им уже выстрелили в сердце. В «Антракте» старейшая акт-

риса театра рассказывает, как в один из вечеров 44-го прямо со сцены — спектакль, разумеется, был прерван — объявили о депортации чеченцев.

Была уничтожена труппа, созданная в 1931 году силами сорока юношей и девушек (в основном все они приехали из аулов). Был повержен театр, известный всей стране. Была уничтожена целая нация.

Товарняки увозили народ в Сибирь. Но тогда не было пепелища в прямом смысле этого слова. Сегодня оно — в кадре.

В 60-е театр возродился, собрав и новое поколение актеров, и новых зрителей. Никто не знал, что через тридцать лет рухнет с таким трудом возведенное здание.

Но бывает так, что и страшный опыт оказывается подспорьем. Режиссеры из Владикавказа Берт Бзаров и Темина Туаева сняли картину о том, как тяга к жизни дает силы превозмочь смерть.

Возрождение начинается в пылающем хаосе... Съемки с вертолета. Наземные съемки. Остовы домов. Расстрелянный, убитый город. Конечно, можно было, стремясь к сильным эффектам, показать мародеров (а их в Чечне немало), шастающих по развалинам, выгребающих чудом уцелевшее чужое добро. Что и говорить, это могло бы подчеркнуть энтузиазм бескорыстных актеров, для которых смысл всей жизни — вновь выйти на сцену. Но авторы «Антракта» намеренно уходят от приемов желтой прессы. У них в кадре другое: в руинах люди собирают книги.

Война разбросала актеров, кого куда. Кто-то уходил из города к родным в горы. Кто-то прятался в подвалах. Потрясает рассказ одной из актрис, как в подвале вместе жили до ста человек. А воду брали из резервуаров для тушения пожаров. У этих людей пропало даже чувство голода. Но не исчезла вера в Театр, а если говорить просто — вера в их театр, который на самом деле уже давно сгорел. Когда в 2000 году в Грозный вошли русские солдаты, первая просьба артистов была не о хлебе, крове и воде, а о том, чтобы было сохранено то, что осталось от театра.

От театра осталось пепелище. От Театра — осталось все. Актеры искали и находили друг друга при помощи «сценических, театральных паролей». «Это улица Шекспира?» — спрашивает один из героев фильма, подойдя к дому коллеги, который — это известно — переводит «Гамлета». Кстати, это уже второй его перевод — текст первого навсегда погиб в огне. Но ведь Шекспир нужен людям, чьи чувства сейчас созвучны трагедии. И потому важно сделать новый перевод...

Если подробно пересказывать картину, она может показаться современной сказкой, придуманной историей, вызывающей сомнения в подлинности изложенных фактов. Тем более что речь идет о наших днях с их военной реальностью, воинствующим прагматизмом и холодным расчетом. Где уж тут сохранить ту трепетность и восторг, которые владеют сердцами актеров, целиком преданных своей нищей профессии! Но — судите сами... Театр из Грозного был приглашен в Германию. Гастроли прошли более чем успешно. Люди заработали деньги. Десятерым из них предложили остаться в Германии, жить благополучно, спокойно, сытно. Они отказались. Немцы были ошарашены. Театр вернулся в Грозный, в нищету, в смертельную опасность. Но... «полынью пахнет хлеб чужой», как писала Ахматова.

Камера правдива. Даже если актеры молчат, достаточно внимательно вглядеться в их лица. Сегодня редко встретишь глаза, полные света. А у них у всех глаза светятся.

Их возвращение на сцену началось в Анапе, в курортном комплексе, где сразу стали репетировать первый спектакль — «Женитьбу» Гоголя. Споры, крики, повышенные интонации, эмоции — все, как было, как будет в театре, если он жив. Выбрали комедию, чтобы, как сказал один из них, извлечь «радость из горестного дела». Радость извлекли, к тому же получили приз на театральном фестивале во Владикавказе. И снова едут в Чечню, в Грозный, где на улицах стоят кровати под плакатами «Берегитесь мин!».

«Непредвиденный антракт» Грозненского театра заканчивается. В нетопленном здании школы, в холодных ее классах актеры учат роли. Репетируют «Кровавую свадьбу». Почему они опять обращаются к Гарсии Лорке, который однажды уже предупреждал их о грядущих несчастьях? Может быть, и в этом вызов судьбе? Року, которому они не хотят верить, несмотря ни на что? А может быть, они сыграют «Кровавую свадьбу» как победу, имея на это право?

Прямого ответа не найти: слишком непредсказуема наша жизнь. Но предсказуема воля людей к жизни. А жизнь для актеров — Театр.

БЛИЦКРИТИКА

ЛЕВ АННИНСКИЙ

Кукушата

Три трупа. Сначала подброшены два. Должник и займодавец. Угадайте, кто киллер, кто заказчик. Мотивы можно не угадывать, это и так ясно. Деньги. Большие деньги. Очень большие деньги. Соответственный образ жизни. Лучшие рестораны. Лучшие бабы, они же сучки. Свальный секс и прочее самовыражение эпохи рекламных клипов.

В принципе, все это вполне сгодилось бы в какой-нибудь современный сериал. Но кино — не ТВ, тут — киногения, и она действует сильнее всего. В ход событий сценарист Эдуард Володарский вплетает воспоминания главных героев, эти эпизоды режиссер Дмитрий Месхиев дает сквозь «дрожание камеры»;

«Дневник камикадзе»

кадры сдвоены, но не буквально — ведь вспоминают двое, и по-разному. Общее ощущение: прошлое невосстановимо, реальность ускользает, ее как бы нет. Пустота...

В контраст этому ускользанию настоящее дано в киногении тактильной подлинности. Актеры — знаменитые, с узнаваемыми физиономиями. И все время что-то жуют и глотают. В сочетании со сверхкрупными планами ртов, щек и носов подтверждена непреложность. Хотя и трудновато различать слова, вязнущие в жевании-глотании. Меж тем дискуссии ведутся — о вечном.

Чтобы облегчить зрителю сюжетное разгадывание, в фильм введен дневник главного героя, он же главный негодяй и жертва (фильм назван «Дневник камикадзе»). Этот же дневник помогает откомментировать действие с позиции бессилия морали. «В Христа не веруете!» — «Да ты посмотри в окно: сколько бомжей и нищих! Где же твой Иисус?» — и далее по партитуре «Братьев Карамазовых».

Материал подготовлен при спонсорской поддержке кинотеатра «Пять звезд».

От нашего криминала добавлено: смерть не бывает несправедливой, несправедлива жизнь, а смерть всегда подлинна — она ставит точку.

Тут Достоевский охнул бы. И надо ведь признать, что это неслабая формулировка того, чем наше время обогащает сокровищницу русской мысли. Во всяком случае, именно тут, оторвавшись от свального секса, задумываешься.

В финале современный Смердяков, спровоцированный современным Иваном Карамазовым на двойное убийство (и убивший самого провокатора), кончает с собой. Это и есть третий труп.

Трое живых. По нынешней моде его назвали бы: камикадзе. Когда-то, в войну, финны таких снайперов-смертников, прикованных цепью к камню, называли: кукушка.

Имя красавицы лопарки, выхаживающей раненого финна, а заодно и советского офицера, контуженного на том же пятачке в последние дни войны, — то есть тайное, шаманское имя ее — Кукушка. Александр Рогожкин эффектно замыкает сюжет, называя свой фильм этим, как нам становится ясно, сакральным словом — «Кукушка».

Стороны любовного треугольника можно было бы сопоставить по шкале

«Кукушка»

национальных характеров. Наш непримирим, он костерит финна «фашистом» и ищет случая его прикончить, но глаза у нашего — добрые. Финн откладывает оружие, говорит, что войну пора кончать и что все мы люди, но глаза у него — жестковатые.

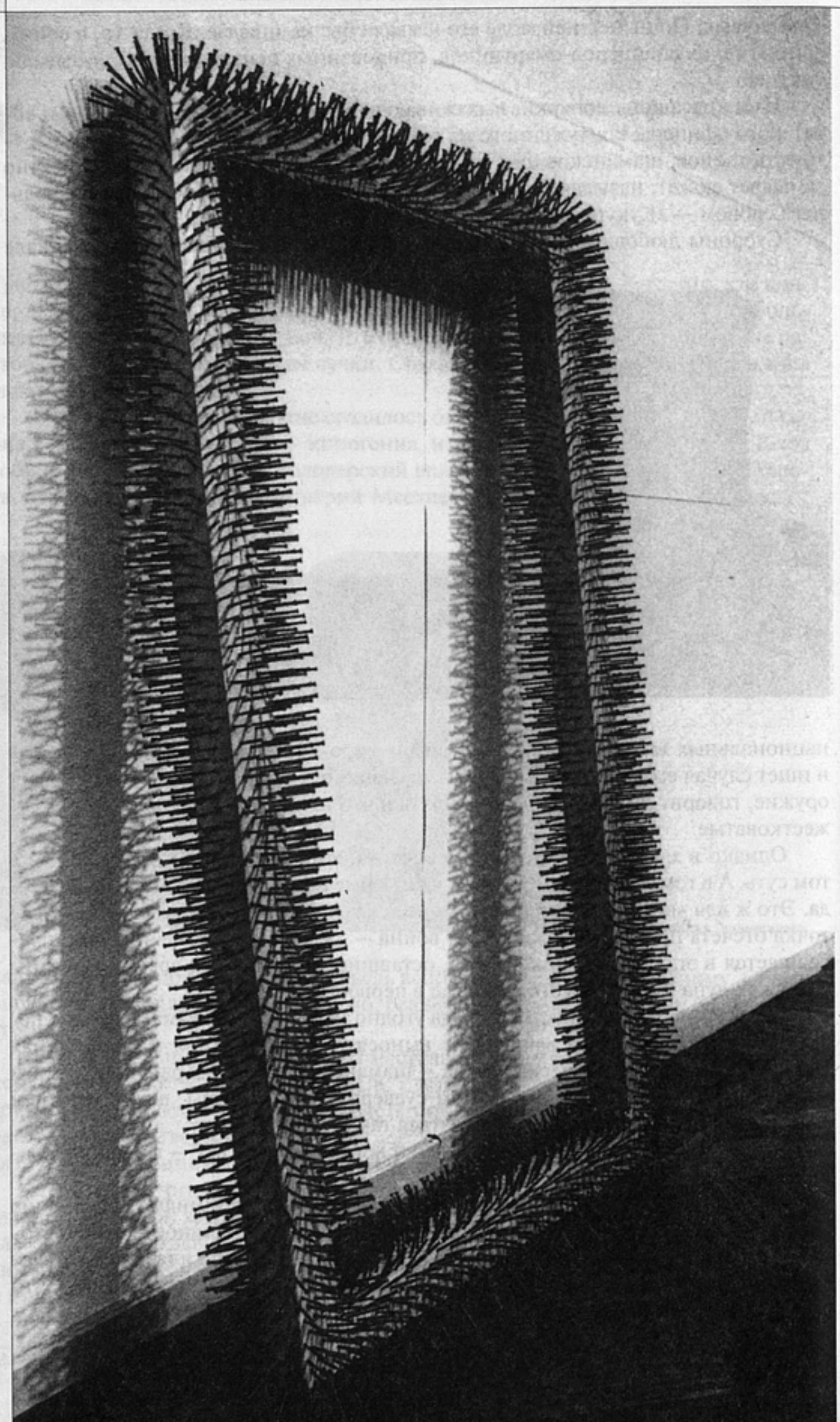
Однако в характеры углубляться неохота, хотя они обыграны тонко. Не в том суть. А в том, почему на военном плацдарме произрастает такая робинзонада. Это ж для «военного» фильма — курьез. На войне не до курьезов. Так тут — точка отсчета противоположная! Тут война — курьез! Расковывание цепи превращается в эпос, стеклышки очков, оставшиеся от мирного времени, нужны лишь как лупа — разжечь огонь. Назад в первобытность?

Скорее — вперед от пустоты. Куда угодно — от этого вакуума! Высокие цели выветриваются, души вакуума не выносят — заполняются магией. Самая сильная (кинематографически) сцена — шаманский обряд над раненым — зов и возврат души обратно в тело. В этом суеверии столько веры, в этой немощи столько мощи! Медицина должна учиться такой психогении.

— Снимите шинели, а то от вас пахнет войной и смертью! — говорит скуластая мадонна.

«Микс» стойбища и оленеводческой фермы. Поле для мифа. Заполнение современной души язычеством. Да, наивность. Но в этой наивности есть чистота духа, о которой не подозревает какой-нибудь сытый киллер из «новых русских», философствующий о том, что смерть всегда справедлива, потому что всегда несправедлива жизнь.

КОММЕНТАРИИ



АЛЕКСАНДР ХВАН

Итак...

Сущность поэзии, как всякого подлинного искусства, трагична, предел ее вечно недостижим, берега ее усеяны обломками кораблей, потерпевших кораблекрушение...

Ю. Терапиано

так, все, что я делаю, — неправильно. По ее мнению, я не умею чистить ботинки, неверно завязываю шнурки, покупаю не те вещи, не так варю кофе и завариваю чай и постоянно ошибаюсь... Господи! Да если она права, то все, что я из себя представляю, есть результат моих ошибок!

Недавно она подвергла уничтожающей критике мою манеру бриться... Мало того что я на десять лет старше ее — бритье вообще мое, мужское, занятие и она может иметь о нем мнение только чисто теоретическое: ну что там приходится им брить! Последнее вызвало у меня массу далеко идущих мыслей и ассоциаций. Не удивляйтесь...

Итак: в свое время уже у Бетховена, не говоря о поздних романтиках, система словесного обозначения оттенков, в том числе темповых, разрослась до размеров литературного приложения к собственно музыкальной символике. Инструкции для исполнителя стали напоминать развернутые ремарки так называемых «пьес для чтения», появившихся в литературе для театра на рубеже XIX—XX веков. В результате в XX веке в музыке явственно обозначились две, как будто бы противоположные, тенденции.

Стравинский, вместо того чтобы сопровождать нотные строки разветвленными текстами, ввел в запись своих сочинений новый способ обозначения не только динамических оттенков, но и нюансов темпа — он *нотировал* замедления, ускорения, ферматы и цезуры так, будто переносил в область творчества автора-композитора то, что традиционно считалось принадлежностью сферы музыкального исполнительства. Это привело к революционному для читающего ноты глаза расширению метрики, введению в музыкальную литературу невиданных прежде тактовых размеров и количества их смен на единицу времени.

Можно было бы привести и другие примеры: скажем, нововенцы Шёнберг, Веберн и Берг также записывали музыку подобным способом. Стравинский удобен мне потому, что в многочисленных высказываниях он публицистическим способом (интервью, диалоги и т.д.) декларировал принцип абсолютной точности исполнения нотного текста, уподоблявший музыканта-исполнителя чуть ли не механическому устройству, лишь воспроизводящему авторскую волю. Такой была первая тенденция.

Второй стало распространение практики импровизации, вначале в джазе, затем, по мере распространения его влияния на так называемых «серьезных» музы-

кантов (того же Стравинского), проникшей и в филармоническую музыку. В джазе нотная запись перестала играть свою прежнюю роль, оставаясь лишь способом фиксации начальной темы и теряя для многих не знающих нотной грамоты, но тем не менее выдающихся музыкантов всякий смысл.

Те же две тенденции, но проявляющиеся иначе, можно обнаружить при сопоставлении, допустим, нововенской додекафонии, открывающей совершенно новую интервалику и вообще мелодику, и музыки Малера, который использовал расхожий, банальный и даже вульгарный мелодический материал и которого тем не менее нововенцы называли своим учителем и предшественником.

Противоположность двух обозначенных путей — кажущаяся.

На самом деле в музыке — искусстве, предшествующем кинематографу, — двумя способами проявился один путь, который можно обозначить как эмансипацию исполнительской сферы, когда опусом становится отдельная конкретная интерпретация, когда непосредственное интонирование оказывается единственной возможностью сиюмгновенного спонтанного проявления художественной воли: единственным подлинно творческим актом в эпоху, когда «все новое уже было».

Три автора прошлого века осознанно сделали это ощущение своим методом, они сделали это на полях разных искусств: почти одновременно музыки и литературы и — несколько позже — кинематографа. Густав Малер, Томас Манн и Лукино Висконти.

Итак, все новое уже было... И вот тогда-то, когда это стало понятно сначала поэтам, а потом постепенно и всем остальным, на рубеже столетий и появился кинематограф!

...Давно всем известные банальности пишу я сейчас. Давно уже пришло (и, надеюсь, ушло) понятие «постмодернизм». Давайте все же проведем границу: то, о чем я говорю, не имеет никакого отношения к пресловутому постмодернизму. Я рассматриваю художественную ситуацию, которая предполагает наличие таких сущностей, как пафос, послание (месседж по-новому) и личное включение автора в создание своего — именно этого — произведения. При всем, конечно, понимании того, что все формы и пути, в которые может быть вложен твой конкретный, нынешний артистический жест, уже существуют, независимо оттого, знаешь ты об этом или нет (поэтому, кстати, лучше бы знать — чтобы не изобретать велосипед, по крайней мере).

Минуточку, дайте-ка вернуться. Как-то уж очень далеко улетел я от исходной точки.

Итак, бритье... Все уже было... Бритье придумал не я; механизмы для него тоже не моего изобретения; миллиарды особей мужского пола ежедневно бреются... Но каждый день я брею себя сам! Почему же она вмешивается?.. И что же мне это напомнило?.. Есть!

Сидит мой продюсер, слушает в очередной раз, как я вдохновенно рассказываю ему о будущем фильме (или о том, какой станет эта конкретная сцена в монтаже, или –- когда будет подложена музыка, или — почему камера в этом кадре должна двигаться, а в этом стоять, или... ну, все что угодно, о чем я точно знаю), а в его глазу я вижу одну мысль. «Многие сумасшедшие, — думает он, — производят впечатление чрезвычайно здравомыслящих людей — по той простой причине, что они очень хотят его произвести... Но меня-то не проведешь!»

И вот он — мой дорогой друг — начинает «разруливать ситуацию»: велит камере стоять, когда она, по моему мнению, должна двигаться, и двигаться, когда (я знаю) должна стоять и т.д. И возникает в моей голове та же формула о сумасшедшем, который очень хочет произвести и т.д.

«Куда же ты смотрел, — думаю я,— когда приглашал меня работать?»

«Куда же ты смотрела, — думаю я, — когда начинала со мной? Не собираешься ли ты покормить меня с ложечки?»

О недоразумениях между мужчиной и женщиной я никогда не скажу окончательного слова. О подобных же коллизиях между режиссером и продюсером кое-что уже понял.

Итак: профессия режиссера есть профессия исполнительская. Ничего унизительного в этом нет. Как я хотел бы на самом деле быть дирижером симфонического оркестра! Выясним, однако, в чем разница между театральной пьесой (или оркестровой партитурой) и киносценарием? Вовсе не в форме записи, киносце-

нарий, записанный в так называемом «американском» виде, вполне подобен пьесе — ремарка, диалог. Дело в том, что пьеса может быть поставлена в театре сколько угодно раз, а киносценарий реализуется однократно.

Не время и не место говорить здесь о причинах такого разграничения: о финансовой разнице между театром и кино, которая только скрывает глубинную противоположность двух родственников — несовместимое, антагонистическое различие в отношении их к пространству и времени. Может быть, когда-нибудь возникнет и разовьется топология кино... Может быть... Эта тема — предмет совсем других исследований. Меня как практикующего — пока — режиссера волнует другой вопрос: проблема установления отношений с нашими братьями по разуму, по ремеслу и по жизни — с продюсерами. Куда мы без них?.. Только к родному Большому Брату-государству... (Многие, кстати, так и льнут!)

А куда они без нас?! Я лично с удовольствием вообще перестал бы бриться! Мне это, что ли, нужно!

Стоп! Сейчас не об этом. В отличие от бритья, именно мне, как ни печально, это и нужно. Мне, который не умеет ничего другого, нужно, чтобы приглашали снимать именно меня, а не какого-то абстрактного носителя диплома, про который, по-моему, сейчас никто и не спрашивает, или просто успешного клипмейкера. И не просто потому, что мне нужна какая-нибудь работа, а потому, что это дело и смысл моей жизни — простите уж! Да, но ведь и она не каждого субъекта пытается контролировать, как он бреется! Еще раз, стоп. О ком (о чем) это я, собственно? Кажется, что-то перепутал...

Итак. Проблема разграничения полномочий продюсера и режиссера, которая несколько времени назад так волновала нашу кинообщественность, а теперь будто бы ушла в песок, но на самом деле никуда не делась, является надуманной и основана на неясном представлении о том, что же является спецификой и прерогативой той и другой профессий.

Мы исполнители! Я давно уже прокричал на весь свет, что хочу быть нанятым. Но не для чего угодно и не кем угодно. Так подросток хотел бы крикнуть: «Полюбите меня!» Что ж, этот крик души обязательно найдет отклик. Но каждому свое. И кто-то найдет свою половину, а кто-то пойдет по рукам... Я не пойду...

...Гарантирую тебе, что не исколю тебя щетиной и не принесу случайную заразу. Ты мне веришь — ты выбрала меня.

А тебе гарантирую, что этот мой фильм будет родствен моим прежним фильмам, которые тебе нравились. Зачем бы иначе ты предложил мне постановку? Я не оборотень, я тот же, я не сошел с ума и не продал душу марсианам.

Откуда же вдруг такое желание проконтролировать меня? Недоверие? Ладно, между любящими недоверие часто заменяет даже такую важную вещь, как нежность, — оно такое внимательное, пристальное... Но вот уж чего мне от тебя, друг, совершенно не нужно — так это нежности или ее суррогата! Ты мне деньги плати и обеспечивай производственный процесс! Я люблю встречать у партнера твердую руку, а не мокрую котлету. Всё.

Простите, не совсем всё. Я строгий консерватор. Может быть, просто старею, однако вспоминая себя юным, ничего существенного, кроме той же приверженности традициям и классике, назвать не смогу. И вот какая штука: знаете, я вдруг попал на один концерт... Самая популярная в последнее время рок-певица представляла новый альбом. То, что она делает, нравилось мне и так, но живое исполнение заставило меня взглянуть на артистку совсем другими глазами. Как жаль мне тех ее поклонников, которые слышали ее только в тиражированной студийной записи!

Итак. Ты, друг-продюсер, и ты, подруга, 28 декабря, поздравляя меня с днем рождения, вспомните, может быть, что эта дата — еще и день кино...

ПОВРЕЖДЕНИЯ И НАВАЖДЕНИЯ

ВАДИМ Ю. ЦАРЁВ

Сами с windoycами

КтО же этО в небе плывущий
ЭтО всегО
Лишь луна светОнОснОе существО.
Эдвард Эстлин Каммингс

Ура! В Европу скачет Плюющийся inkpot[1]

Вы, нынешние, ну-тка! Вспомните ли с лёту дивного мыслителя прошлого — Аксентия Поприщина? Едва ли вспомните, а стало быть, оставаться ему навек безызвестным, как и другим истинным мудрецам.

Меж тем титулярный советник А.И.Поприщин был востр и рассуждал нетленно: *Луна* (давайте без кавычек, разве кавычки не есть кандалы слов? — *В.Ц.*) *обыкновенно делается в Гамбурге, и прескверно делается. Делает ее хромой бочар, и видно, что дурак, никакого понятия не имеет о Луне.*

Запечатлены эти открытия тридцатого февруария в испанском Мадриде, но в них распростерт русский дух, который лучше нерусских двух. Почему я настаиваю, что имеют место открытия, а не открытие, то есть не один взлет ума, а несколько воспарений единовременно? Слов-то начертано с гулькин нос?! Нет, все правильно, здесь случай, когда словам просторно, а мыслям тесно. У нас вообще слова зернисты, а мысли паюсны. Или наоборот?

Русские люди и русские мысли ухитряются на широко рассеянных просторах вести предельно скученную жизнь. Если у человека глазки в кучку, а сам он рассеян вплоть до сковородки вместо шляпы, то это наш человек.

Однако возвратимся к Поприщину. Итак, слог его емок и насыщен смыслами. Поток поприщинского сознания, катясь от Луны и дальше, омывает наш с ним общий умострой, высвобождая из него самородные составляющие.

Поприщин признает, что российское ночное светило — изделие заграничное. Мы тоже неравнодушны к завозным наполнителям окружающей нас среды и не прочь похвастать их иностранным происхождением. Вывески типа «Иностранец Иван Петров» висят недаром. Относительно свежий пример такого рода — «Том Клайм». Но Аксентий Иванович, в отличие от нас, точно указывая производителя иностранного продукта, мастера и его самоделку оценивает очень нелестно. Мы же, наоборот, темним, приписывая заграничным игрушкам предельную качественность, наивыгоднейшую родословную и наилучшее гражданство. Спросите продавца о его товаре, и он скажет, что каждая вещь родилась в сердце Европы и над ней трепетали руки Сен-Лорана, Валентино или Гвидо Баррета.

В иных областях купли-продажи нельзя торговать расхожими именами, тогда они создаются ad hoc (то есть для данного случая) прямо на прилавке. Журнал «Иностранная литература» недавно продавал как бы наилучший итальянский роман с совершенно апеннинским былинным названием «Океан-море». В этом окиянном море можно было добыть перлы типа «на губы девушки легла душистая тень, в голове ее пронеслась мимолетная мысль». Заводчик этого устричного сад-

[1] Inkpot (*англ.*) — чернильница.

ка подавался как неземной гений, что вообще-то правда, поскольку где начинается море, а тем более океан, земля заканчивается. Лично я, погрузившись в водно-журнальную стихию, отчасти понял чувства колумбовского матроса, с которыми тот некогда прокричал: «Земля! Земля!»

Справедливости ради: «Иностранка» впаривает потребителю не одних только надувных пляжных кукол. Она опубликовала в отличном переводе Е.Суриц роман Берилл Бейнбридж «Мастер Джорджи», соединивший по-мужски ладное стилизаторство с женской способностью передать сладкую горечь насыканий героини на демонического героя.

Хороший писатель не только учит сострадать, он заставляет завидовать страданию — у Б.Бейнбридж через посредничество Е.Суриц это получилось. Впрочем, публике, даже просвещенной, при ее бедности, все эти нежности более или менее до фонаря: остепененная редакторша «НГ» обозвала англичанку Гэрилой Гейндридж (проказница гэрилла?), а легковесного барчука мастера Джорджи превратила в осанистого мистера Джорджа. Да, перед тем, кто сделал диссер, лучше не мечите бисер.

Вообще, колумнисты, как лисы в винограднике, народ норовистый, их не заманишь гроздью мясистой. Будут, например, и так и эдак облизывать какую-нибудь гадость вроде Ларса фон Трира (российский псевдоним — Л. фон Триер), а в Алане Паркере обязательно найдут кислинку, Бу Видерберга и вовсе в рот не возьмут. Оно и понятно, вкус становится превратным, когда чувства делаются недостоверными, когда подавляются позывы к нормальному чувствоиспусканию. Меж тем в створ попадать все равно надо. Чувства надо испускать с точностью до грамма, и то, что заслуживает холодного отношения, следует овевать прохладой, а по отношению к тому, что требует горячего участия, не стыдно обдаться и кипятком. Правильные чувства — никогда не лишние. Это философия.

Философ под поехавшей короной Фердинанд VIII Поприщин с благородной суровостию воспринял незрелую идею, вложенною в пеньковую Луну, натурально полагая, что уж он-то бы все задумал и исполнил получше. Тут у испанского монарха из-под вицмундирной мантии показалась российская портяночка. Есть, есть в наших палестинах заносчивость униженности, когда от пинка под зад грудь выпячивается колесом. Сам читал, помнится, что не надобно бы нам, россиянам, полагаться на всякие их компьютера, мы сами с windoycами, стучали бы по дедовскому примеру до сих пор костяшками на счетах, так и в ус бы не дули: никакие веерные отключения были бы нам не страшны, никакой чубайсикл нас бы не переезжал.

Кто-то скажет — это дичь и безумие, а я скажу — это система, да такой вселенской значимости, что Николай Коперник может повернуться и отдыхать на другом бочке.

Впрочем, пусть и безумие, но это наша родина, деточки. Это оболочка нашего бытия, которая все тепло-то и держит.

Умыкаем чужое без спросу? Так умыкнутому это только в честь. Владельцы недовольны? Где, которые тут владельцы? А, эти — эти пусть не будут такие дураки и не зевают на пролетные еропланы.

Нет, мы, конечно, знаем, что делаем, когда что-то тырим, но от такового знания еще злее делаемся.

Однако что это, черт возьми, за «мы» такие. Зачем всех под одну гребенку стричь? «Мы» все очень-очень разные. «Мы» — это ведь и упомянутый здесь Поприщин, и критики с накеросиненным взглядом, и критикессы с их ежемесячными профессиональными праздничными днями, и пропутинские безусые патриоты, и windoycые космополиты, и Вадим Ю. Царёв, наконец, в самом низу на выходе, у параши списка. Так что же такое «мы»?

Отвечаю по пунктам. Во-первых, не надо чертыхаться. Во-вторых, «мы» — это провинциалы, люди окраинной или, выражусь помягче, нецентровой культуры.

Не скажу, что это плохо, это даже красиво по цветовому раскладу (мы провинциалы, наши ушки алы, носики синеют, ножки холодеют).

Принято думать, что была в России наилучшая в мире культура, но вот налетели в 1917 году большевики, все поломали и нагадили в драгоценные дворцовые вазы. А что было-то? Великая литература? Великая литература действительно была, но это была *великая провинциальная литература*. Сложилась она в сопоставлении с другими литературами довольно поздно. Борис Зайцев справедливо, по-моему, заметил, что среди русских писателей Тургенев долго оставался единственным европейцем. Если русский писатель растворен в России, он загадка для европейцев. Если русский литератор европеизирован, то он для родины обманка. Забавно наблюдать, с какой серьезностью отечественные литературоведы обсуждают набоковскую «Аду», а ведь это скорее всего шутка, плод внутрисе-

мейного капустника. Наши публика и критика шутить не любят, ровнем-гладнем разметнувшись, они ждут от писателя, что он таиться не будет, но будет, наподобие кобелька у Н.В.Гоголя, махать хвостом, словно бы говоря: *Смотрите, люди добрые, какой я прекрасный молодой человек!* Русская литературная критика портит русскую публику своим напористым простодушием и своим апломбом. У нас нет ничего похожего на кембриджскую школу и т.п., нет традиции пристального чтения. Отечественный критик не стремится понять, что уже написано, он указывает, что еще *надо* писать, он ведет гамбургский счет.

Театр? МХАТ был создан вослед и по образцу немецкой полулюбительской гастрольной труппы. Один из столпов русского театра, А.П.Чехов относился к русским подмосткам нелицеприятно, он строго судил и режиссеров, и актеров, и, говоря по-современному, театроведов. Люди подмостков, в свою очередь, осуждали Чехова. Вот письмо М.Н.Ермоловой: «Для меня имена Ибсена, Гауптмана и Чехова — синоним болезни, мрака, пессимизма».

Судя по записным книжкам, крупнейший наш драматург был убежден, что российская сцена станет искусством лишь в будущем, а до тех пор будет лишь борьбою за будущее. Будущее пока не наступило, но высшую отечественную культуру нынче представляют почти исключительно лицедеи. Впрочем, на то они и лицедеи.

Живопись? Самый, пожалуй, известный в мире художник из России — витебский местечковый комиссар.

Но не надо бояться провинциалов или их стыдиться. Иногда кажется, что провинциалы — соль культуры. Провинциалами были Флобер, Сезанн, Рембо, Тургенев, Толстой, Бунин. Гёте был провинциалом. Провинциализм подпитывает художника, поддерживает в нем инстинкт штюрмера и восходителя. Да, русский художественный провинциализм не создавал новых форм, люди искусства у нас получали готовые формы — в литературе, в театре, в музыке и живописи, — но они отрабатывали эти формы до блеска, подобно тому как рука полирует рукоять меча или черенок лопаты.

Так называемые шестидесятники, выходя на свет божий из-под глыб, хотели наверстать упущенное и встать вровень с остальным миром, поэтому-то они, что греха таить, бывало, заискивали перед человечеством. Но самопринижение перед высокой культурой все-таки лучше нынешнего самопогружения, блуждания в низинах и в родных осинах. Гуманитарные диссертации сейчас пишутся без привлечения иностранных источников, а толстые журналы заполнены екатеринбургской литературой. И это еще не беда, беда в разрастании особого настроя, который иначе чем хабальством не назовешь. Перестали мир бояться, стали на него насыкаться.

Один местный писатель недавно побывал в европах, о каковом путешествии и доложил общественности со страниц известного журнала. Расклад такой: у литератора автомобиль «хорьх» серебристый лучше всех похвал, а кругом иностранцы, хорьки вонючие, на которых худших слов не жалко. И сам вояж литератором затеян с целью, невзирая на валютные затраты, плюнуть на могилу одного из таких вонючих хорьков. Под плевок попадает работница тамошнего заграничного музея, некоторая иностранка Аня, которую путешественник кормит обедом вроде бы на свои деньги, а за это, как настоящий литератор, вставляет подпитуемой в разные места нечто типа гусиных перьев. Воспроизведенное писателем обращение с дамой — совершенно хабальское. Конечно, рассказ странника может быть и выдумкой, направленной на услаждение личных чувств, базаром для сеанса, но мне однажды довелось наблюдать рассказчика с довольно близкого расстояния. Это была картина, которой не повредил бы валик маляра: вид у мастера был неброский, выражение он имел какое-то придавленное, но чувствовалось, что в буфет сей человечище никого вперед себя не пропустит, и в глазах его был керосин.

Заметьте, упоминаемый персонаж вовсе не Ваня из Нахичеваня, не ошалевший от зарубежья бумагомарака из лесистой местности, не чернильница, стало быть, на курьих ножках, а существо московского спецвоспитания и вдохновила его на езду с плевками не какая-то там разнузданная камелия, а родная мама, дипкорпусная дама.

Вот оно как: дают нашим людям наивысшее образование, учат их всему на свете, а научают только плевкам на большие расстояния. Так что же делать? А ничего — расслабиться и бегать. Тем более что в жизни не все возможно, и если нельзя, но очень хочется, то все равно нельзя.

Эдвард Эстлин Каммингс, американский поэт, был хорошим художником. В стихотворении о Луне он оказал уважение ночному светилу и поэтически, и графически, с помощью букв. Ему это было легко сделать, в английском слове mOOn сразу два лунных силуэта. А в русском слове «Луна» Луны нет. И ничего не попишешь.

С К У Ч Н Ы Е Р Е З О Н Ы

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

Словом разрушают города

Несколько лет назад, рецензируя в «Искусстве кино» антиутопию Пауля Верхувена «Звездный десант», я восхищался созданным им образом тотальной пропаганды, вдохновляющей объединенное человечество на войну с космическими тараканами. Соединение нацистской эстетики, мифологии завоевания Дикого Запада (цитаты из «Аламо» Джона Уэйна), американского пропагандистского ликбеза времен второй мировой войны (отсылки к документальному циклу Фрэнка Капры «Почему мы воюем») и сталинского агитпропа (финал фильма — недвусмысленная цитата из «Падения Берлина») казалось дьявольским коктейлем, доказательством родства всех имперских идеологий, но никак не предвидением, способным реализоваться здесь и сейчас. Если бы. Прошли считанные годы, и миром правит пропагандистская машина, вобравшая в себя родовые черты всех великих пропагандистских школ XX века: нацистской, большевистской и американской. Образцовая конвергенция, почти по академику Сахарову. Правда, он надеялся, что объединенный мир будущего вберет в себя все лучшее от капитализма и социализма. Вобрал. Но только худшее. Информационное сопровождение подготовки «Бури в пустыне» в 1990—1991 годах, бомбардировок Югославии и второй чеченской кампании в 1999-м — образцы конвергированной пропаганды. Очевидно, такое соединение несоединимого можно объяснить, только согласившись с субкомманданте Маркосом, полагающим, что в мире началась четвертая мировая война, но не между государствами, а между «объединенным государством и объединенным народом». Геббельс, Мехлис и Херст встали в этой войне плечом к плечу на защиту «цивилизации».

Опыт антифашистской пропаганды используется, пожалуй, шире всего. И циничнее всего: память о беспрецедентной трагедии разменивается на медные гроши локальных конфликтов интересов. Когда в 1990 году потребовалось создать из заурядного и беспринципного диктатора Саддама Хусейна образ «ближневосточного Гитлера», в СМИ были вброшены впечатляющие подробности о таинственном «бункере», где он прячется. Знаем, знаем, кто в бункере живет. Берлин-1945 вспоминается автоматически. И пошло-поехало. «Бункер Гамсахурдиа», «бункер Милошевича», «бункер Дудаева». Белинский сказал бы: «Что-то у вас Гитлеры, как грибы, растут». Та же самая беда и с термином «геноцид», использованным в применении к жестоким, но никак не сопоставимым с Холокостом карательным операциям сербских сил в Косово. На фоне такой профанации совсем уж кустарно и трогательно выглядит попытка Владимира Путина разоблачить перед лицом Запада чеченцев, ссылаясь на их антисемитизм.

В России же пропагандистская эксплуатация памяти о войне особенно возмутительна, но в августе-сентябре 1999 года СМИ как с цепи сорвались. Несколько сот человек бегали друг за другом по горам Дагестана, а заголовки на первых полосах газет вопили чуть ли не о новом «22 июня»: «Идет война народная», «Над нашей Родиною дым». Дагестанские вооруженные формирования назвали «народным ополчением». Истерика достигла апогея, когда Михаил Леонтьев запустил на кадрах взорванных московских домов «Священную войну». Хоть убейте, но такая синхронная пропагандистская акция импровизацией быть не может.

Пригодился и опыт бывшего потенциального противника. Прозвучавший в

те же дни призыв «закатать Чечню в асфальт» — всего лишь скрытая цитата из пентагоновского ястреба, клявшегося «вбомбить Вьетнам в каменный век». А откуда взялся любимый термин «объединенного правительства» «международный терроризм», не помните? Это же знаменитое изобретение американской пропаганды на излете «холодной войны». Если 1970-е годы прошли под знаком «борьбы за права человека», то первая половина 1980-х — в борьбе с «Советским Союзом, рассадником международного терроризма», под которым подразумевались марксистские повстанческие движения в странах третьего мира.

Доктор Геббельс тоже сгодился. Сначала чеченцев, а после 11 сентября и мусульман в целом в отечественных СМИ несколько раз сравнивали то с тараканами, то с чапековскими саламандрами. Как тут не вспомнить шедевр антисемитской пропаганды фильм Франца Хипплера «Вечный жид» (1940), где кадры колоритных местечковых типов монтировались с крупными планами крыс.

Еще одна обязательная черта современной пропаганды: наряду с топорными, но внятными тезисами в ее лексиконе обязательно должен содержаться некий экзотический, если не романтический, элемент, внушающий ужас обывателю своей непостижимостью. Эксперты, например, долго спорили (и, кажется, продолжают спорить), какое вещество использовалось для взрывов московских домов. Но в массовом сознании закрепилось доселе незнакомое и оттого безмерно страшное слово «гексоген». Что это такое, с чем его едят, не важно, но само слово дышит мистическим ужасом, в отличие от какого-нибудь заурядного и скучного тринитротолуола. Но этот же эстетический элемент сыграл на руку и противникам официальной версии взрывов. Возможно, роман Александра Проханова и не оказался бы в центре общественного внимания, зовись он, например, «Господин Динамит». А «Господин Гексоген» — внушает. В США после 11 сентября роль гексогена исполнял не менее загадочный «антарекс», белый порошок, рассылавшийся якобы бен Ладеном. Это для нас в словах «сибирская язва» нет, в принципе, ничего апокалиптического. А для американцев — «сибирская!» «язва!» Ой, гадость-то какая. По сути, и «гексоген», и «антарекс» — родные братья пресловутой «красной ртути», которую отечественные наперсточники втюхивали доверчивым европейским мафиози в разгар перестройки. Что касается не материальных, а духовных носителей зла, таким же «гексогеном» стал загадочный «ваххабизм». Религиеведы, арабисты где-то в уголке тихо журчат что-то свое относительно некорректности, неопределенности этого термина, но кто же их слушает? Зато все знают, что «ваххабиты»: а) не бреются, б) не носят трусы, в) хотят всех зарезать, в лучшем случае — обрезать. «Джихад» — тоже очень страшное слово, хотя изначально означает вовсе не войну, а неуклонное самоусовершенствование.

Иногда, чтобы слово звучало особенно устрашающе, достаточно просто не переводить его. Вряд ли хоть один европейский интеллектуал-антикоммунист 1970-х годов мог бы расшифровать аббревиатуру «ГУЛАГ» — ушедшее в далекое прошлое бюрократическое сокращение в ряду иных (ГУПВО, ГУТ, ГУШОСДОР), — но она вошла во все языки мира как пропагандистский жупел. А в наши дни читатели газет вздрагивают от слова «Аль-Каида», хотя в нем нет ничего загадочного, да и организация эта существовала вполне легально. Означает оно, просто-напросто, «база» — в смысле база данных на иностранных добровольцев, воевавших против советских войск в Афганистане. Как страшно звучит крик идущих в бой: «Аллах акбар!» Но если перевести его, то получится что-то благолепное, родное русскому уху, типа «С нами Бог!». И, во всяком случае, этот крик не так страшен, как напутствие полковника Буданова уносящимся к чеченским позициям снарядам: «С Рождеством Христовым!»

Отдельная тема — сексуальные аспекты современной пропаганды. Откуда, например, взялся миф о «белых колготках», прибалтийских снайпершах, стреляющих российским солдатам исключительно в гениталии. О них все слышали, но не видел, кажется, никто, кроме капитана Мазура из романов Александра Бушкова, «куклы» из фильма Юрия Кары «Я — кукла» и сумасшедшей Жанны из фильма Андрея Кончаловского «Дом дураков». Зато о каких глубинах мужского подсознания свидетельствует этот образ ледяной блондинки-кастраторши. Самое впечатляющее доказательство их существования привел один генерал: дескать, на оставленной снайпером позиции найдено большое количество косметики. Ну да, сидит себе в засаде и красится, красится, красится.

Впрочем, это уже из области идиотического, заслуживающей отдельного исследования. А несмотря на обилие комических несуразиц (вспомните бен Ладена, умучивающего собак), пропаганда — штука серьезная. «Мы говорим не для того, чтобы что-то сказать, а для того, чтобы добиться необходимого нам эффекта», — чеканил доктор Геббельс. Эффект всегда один и тот же — кровь, кровь и деньги.

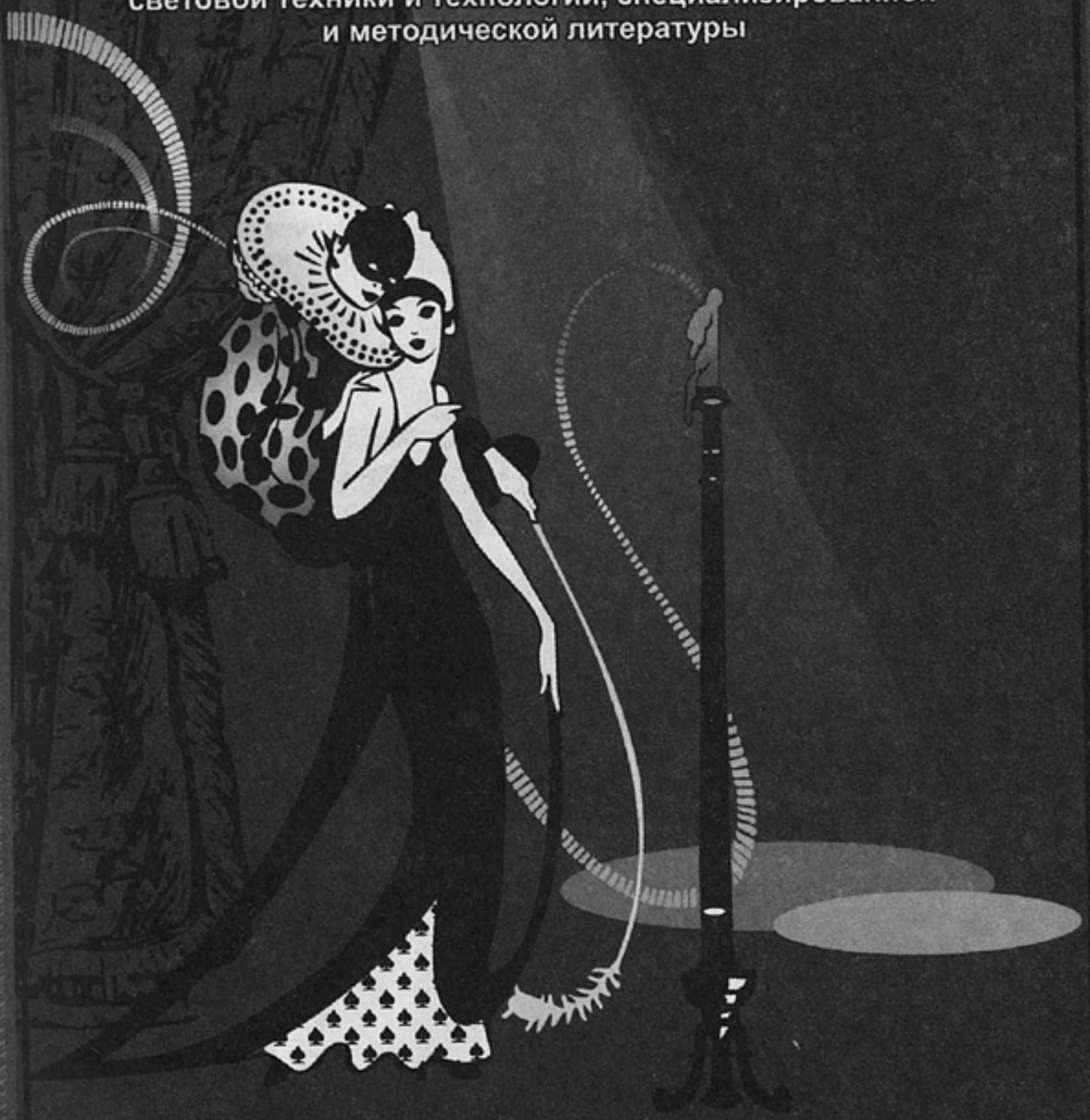
СИБИРСКАЯ ЯРМАРКА • SIBERIAN FAIR •

17-20 апреля 2003

Москва

Сцена России

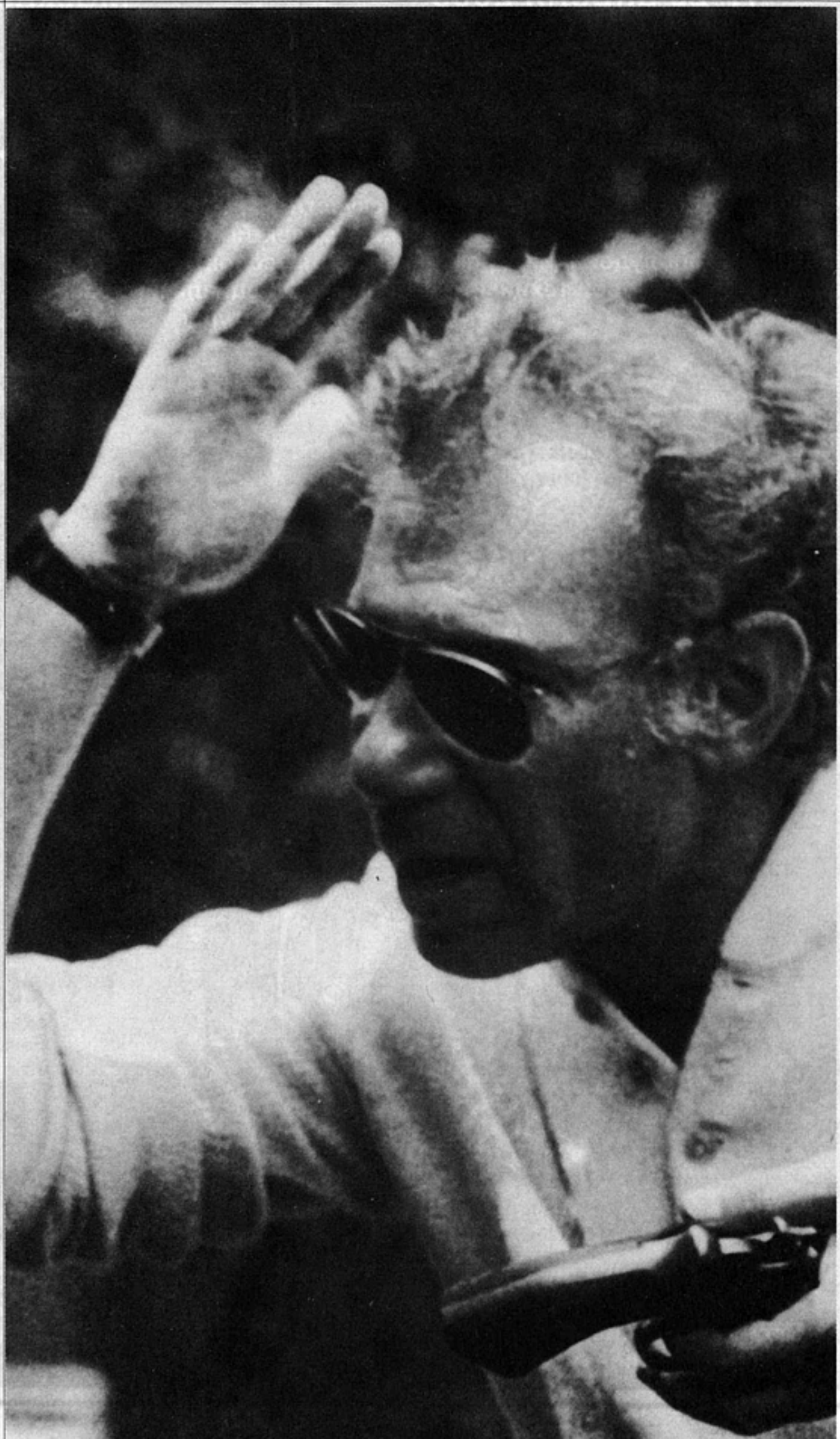
Выставка сценического искусства, профессиональных и любительских творческих коллективов, театрального оборудования и реквизита, профессиональной аудио-, световой техники и технологий, специализированной и методической литературы



Устроитель:
"Сибирская Ярмарка"
Россия, Новосибирск 630049,
Красный проспект 220/10

Тел: (3832) 106290, 255151
Факс: (3832) 259845
selena@sibfair.nsk.su
www.sibfair.ru

И М Е Н А



Боб Рейфелсон

БОБ РЕЙФЕЛСОН:

«Я прослыл сумасшедшим»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ СТАС ТЫРКИН

В конкурсе Московского кинофестиваля был показан фильм Боба Рейфелсона «Дом на Турецкой улице», в котором режиссер знаменитой картины «Почтальон всегда звонит дважды» вновь обратился к жанру черного фильма. Для экранизации он выбрал рассказ Дэшиелла Хэмметта и перенес его в наши дни. Расклад привычный: двое грабителей банков, «роковая женщина» в лице Милы Йовович и попавшийся в их ловушку коп (Сэмюэл Л. Джексон). Мужчины думают, что строят козни друг другу, а на самом деле ими вертит хитрая женщина.

Бобом Рейфелсоном же особенно не повертишь. В том, что он типичный режиссер-диктатор с железной хваткой, я убедился самолично. Мне разрешили проводить Боба из клуба «Мезонин», что в Манеже, в гостиницу «Националь», и, экономя время, я начал задавать вопросы прямо на крутой лестнице из «Мезонина».

— Молчать, — реагирует шестидесятидевятилетний мэтр. — Я отвечу, только если мне удастся спуститься живым.

И он с ходу принимается ставить этюд на тему «Прогулка и интервью». Выходим на мостовую. Режиссер делает знак: дескать, можно, давай.

Стас Тыркин. Чем вас так привлекает жанр черного фильма?

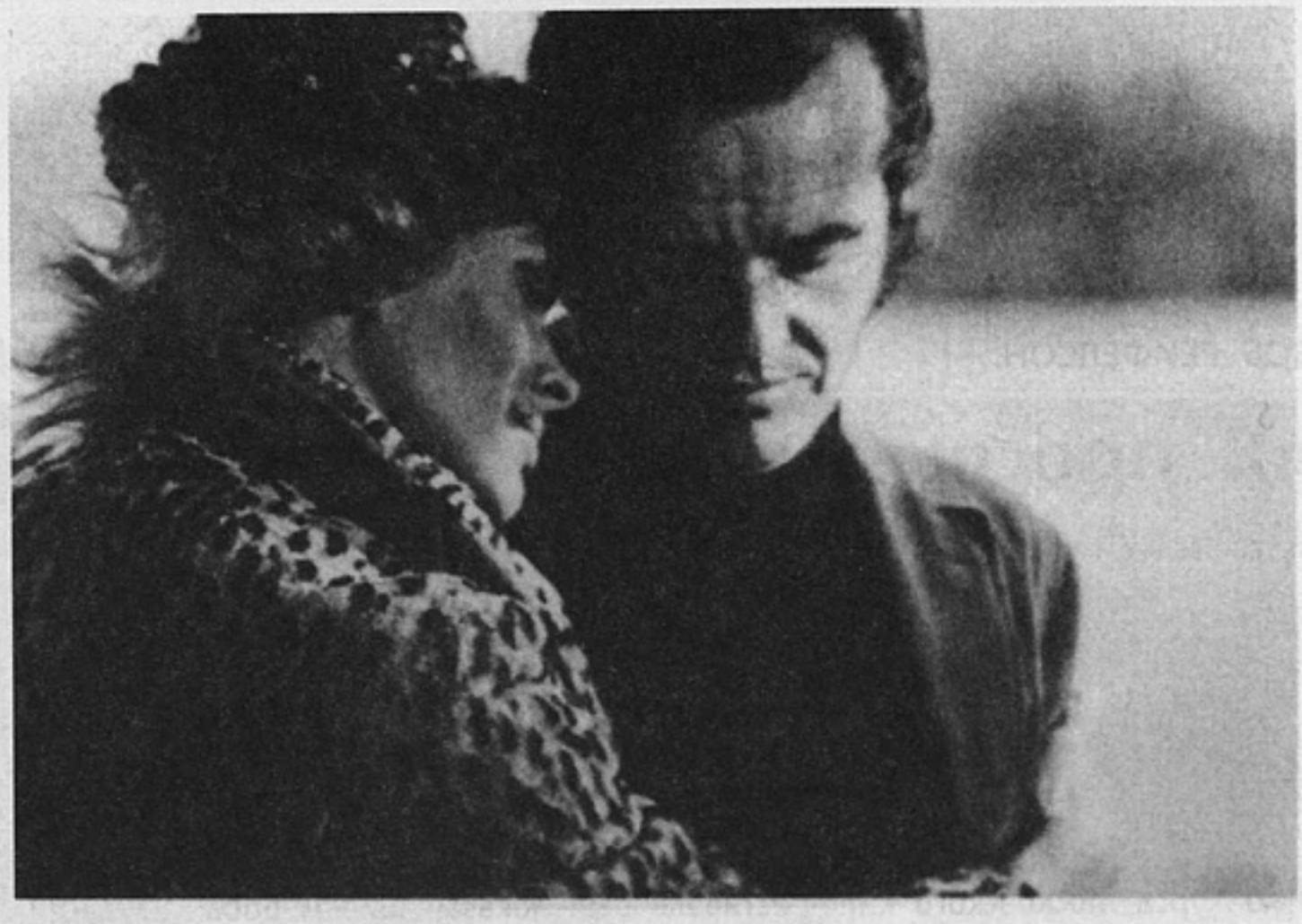
Боб Рейфелсон. Не то чтобы так уж интересует...

Стас Тыркин. Да, но ваш самый известный фильм «Почтальон всегда звонит дважды» снят по роману Джеймса М. Кейна, а сейчас вот — Хэмметт...

Боб Рейфелсон. Так-то оно так, но все же не это главное. Меня интересует отнюдь не криминальный сюжет и всяческое сгущение красок. Люди, их взаимоотношения друг с другом — вот что представляет для меня интерес. Скажем, в центре «Дома на Турецкой улице» — любовная история. Не совсем типичная, потому что в ней отсутствует хэппи энд.

Стас Тыркин. В ваших ранних фильмах действовали обычные люди, жившие обычной жизнью (Николсон в «Пяти легких пьесах» играет нефтяника). В сегодняшних голливудских картинах, включая ваши, реальных людей не найдешь. Всюду киношная выдумка и условность. Почему так?

Боб Рейфелсон. 70-е годы знаменовали собой период, когда кинематографисты — и я в том числе — исследовали жизнь людей, прозябавших в американской глубинке. Фильмы были пронизаны теплом и сочувствием к таким персонажам. Но мое отношение к людям остается таким же и сейчас, когдя я делаю



«Пять легких пьес»

жанровое кино. Скажем, мой последний фильм с участием Джека Николсона «Кровь и вино». В нем действуют вполне реальные герои, и он совсем не похож на условный черный фильм.

Стас Тыркин. Как вы познакомились с Николсоном? Расскажите о вашей многолетней дружбе.

Боб Рейфелсон. Это ваш последний вопрос. Ответ на него будет длинным. Еще не поздно спросить о чем-то другом. Вы уверены, что хотите получить ответ именно на этот вопрос?

Стас Тыркин. Да.

Боб Рейфелсон. О'кей. Давно это было. Я был студентом и ходил в киноклуб, смотрел множество фильмов. И когда мне что-то сильно нравилось, я ничего с собой не мог поделать — всегда подпрыгивал и от восторга громко орал. От меня не мог укрыться тот факт, что еще один человек в зале имел такую же странную привычку. В течение месяца или двух меня занимал вопрос: кто эта родственная душа? И однажды, когда зажегся свет, я его увидел. Это был безработный актер, мечтавший стать сценаристом, и звали его Джек Николсон. Вот так мы и познакомились. И почти немедленно засели за сценарий моего первого фильма — «Группа «Monkees». Каковы наши сегодняшние взаимоотношения? Мы лучшие друзья. Живем по соседству. И поскольку мы всегда вместе, нас частенько принимают за гомосексуальную парочку. Вот и все интервью.

Неудовлетворенный непродолжительностью общения с Рейфелсоном, я с радостью откликнулся на предложение «Искусства кино» послать режиссеру незаданные вопросы по электронной почте.

Стас Тыркин. Вы заложили свой дом, чтобы финансировать «Беспечного ездока» Денниса Хоппера. Насколько трудно независимому режиссеру и продюсеру в Америке добыть деньги на фильм? Как это вам удается вот уже столько лет? И вообще, изменился ли сам механизм финансирования независимого кино сейчас по сравнению с 60—70-ми годами, когда вы начинали?

Боб Рейфелсон. Аудитория откликнулась на «революцию» в американском кино. Некоторые наши фильмы... «Беспечный ездок», например, или «Пять легких пьес», или «Последний киносеанс», а до них «Группа «Monkees» воспринимались как что-то совершенно новое, живое. Люди считали, что мы знаем то, о чем снимаем, мы, авторы, были своими для нового зрителя, мы были частью публики, что пришла в кинотеатры в те годы. Вероятно, нам еще и просто по-

везло. Киноиндустрия не знала, что делать с реальностью, которая так сильно изменилась, в кино ощущалась растерянность. Истеблишмент, и киноистеблишмент в том числе, пасовал перед незнакомыми проблемами, героями, темами: рок-н-ролл, наркотики, неудовлетворенность собой и миром. Кинематограф хотел использовать сюжеты, которые активно предлагала жизнь, но мало кто умел с ними обращаться. Нам стали давать деньги. Потому что дающим мы приносили деньги, неизмеримо большие. Сегодня все гораздо труднее. Получить деньги на фильм чрезвычайно сложно, и мне, разумеется, тоже. Крупные компании не заинтересованы в том, чтобы бороться за успех картины, не похожей на типовую продукцию, хотя такой успех реален, пусть и редок. В наше время доминирует маркетинговое сознание — дайте публике то, что заведомо хорошо продается. Исключите риск — вот что это значит. Голливуд всегда этого хотел, однако сейчас Голливуд уже не только сеть отдельных киностудий, но гигантская торговая империя.

Стас Тыркин. Что, на ваш взгляд, происходит в голливудской киноиндустрии? Что значит быть независимым кинематографистом? Изменилось ли само это понятие со времен вашей молодости? Возникала ли у вас когда-нибудь идея перейти к постановке коммерческих фильмов? Или, как это делает Фрэнсис Форд Коппола, снять пару-тройку никчемных лент «для кассы», чтобы заработать деньги на картину «для себя»?

Боб Рейфелсон. Я все прекрасно осознаю, возможно, я снял даже больше средних фильмов, чем вы думаете. Но мне неохота расставаться со своей так называемой независимостью. Правда, и здесь все сильно изменилось. Даже совсем маленькие компании норовят заставить режиссера снимать звезду, хотя бы телезвезду, или использовать какой-нибудь хитовый саундтрек. Большинство независимых авторов и сами не хотят независимости. Быть автономным, самостоятельным вовсе не здорово. Что здорово — так это снять блокбастер. Тогда любой выверт будет принят интеллектуальной тусовкой. Даже «первый фильм» сегодня чаще всего не авторское высказывание, а жанровая штучка, сделанная для того, чтобы произвести впечатление.

«Голова»

«Король Марвин Гарденс»

Еще один аспект, связанный с тотальной властью Голливуда, вызывает у меня тоску. Эта власть не впускает в свою систему так называемых иностранных режиссеров. Их картины у нас почти не идут, а если Голливуд и вкладывает деньги в какой-нибудь зарубежный фильм, то требует сделать его более «американским», скажем, за счет участия американской телезвезды. Самое удручающее следствие этого доминирования Голливуда — исчезновение чужих национальных кинематографий из поля зрения нашей публики. Страшно обидно, что мы очень мало знаем о культуре других стран.

Стас Тыркин. Чем отличается работа на большую студию от работы над независимым проектом? Что случилось на съемках картины «Брубейкер», с которой вы были уволены продюсером Робертом Редфордом?

Боб Рейфелсон. Я не был уволен Редфордом. История неприятная. Я подрался со студийным исполнительным продюсером, он был практически погребен под грудой стальных стульев. Редфорд просто не захотел встать на мою защиту, не стал рисковать. Я его не виню. Мне не надо было пытаться сломать студийную систему. Мы не нашли общий язык. К примеру, в картине (я, кстати, так ее и не видел) есть эпизод, когда в тюрьме играют в поло. Голливудский исполнительный продюсер сказал, что они наймут и привезут на съемки двадцать ковбоев, погонщиков, инструкторов. Я ответил: «Не надо, там, где я снимаю (а дело было в Кентукки), все они есть в избытке. Никого не привозите!» Начальству так же не нравился мой выбор оператора, художника, исполнителей второстепенных ролей. Все боялись малейшего намека на риск — боялись нового (прежде всего — меня). Я совсем не был дипломатом в отношениях с руководством и с продюсерами. Закончилось все скандалом и полной конфронтацией. Я не горжусь этим, вовсе нет. Я прослыл сумасшедшим. И не работал четыре года.

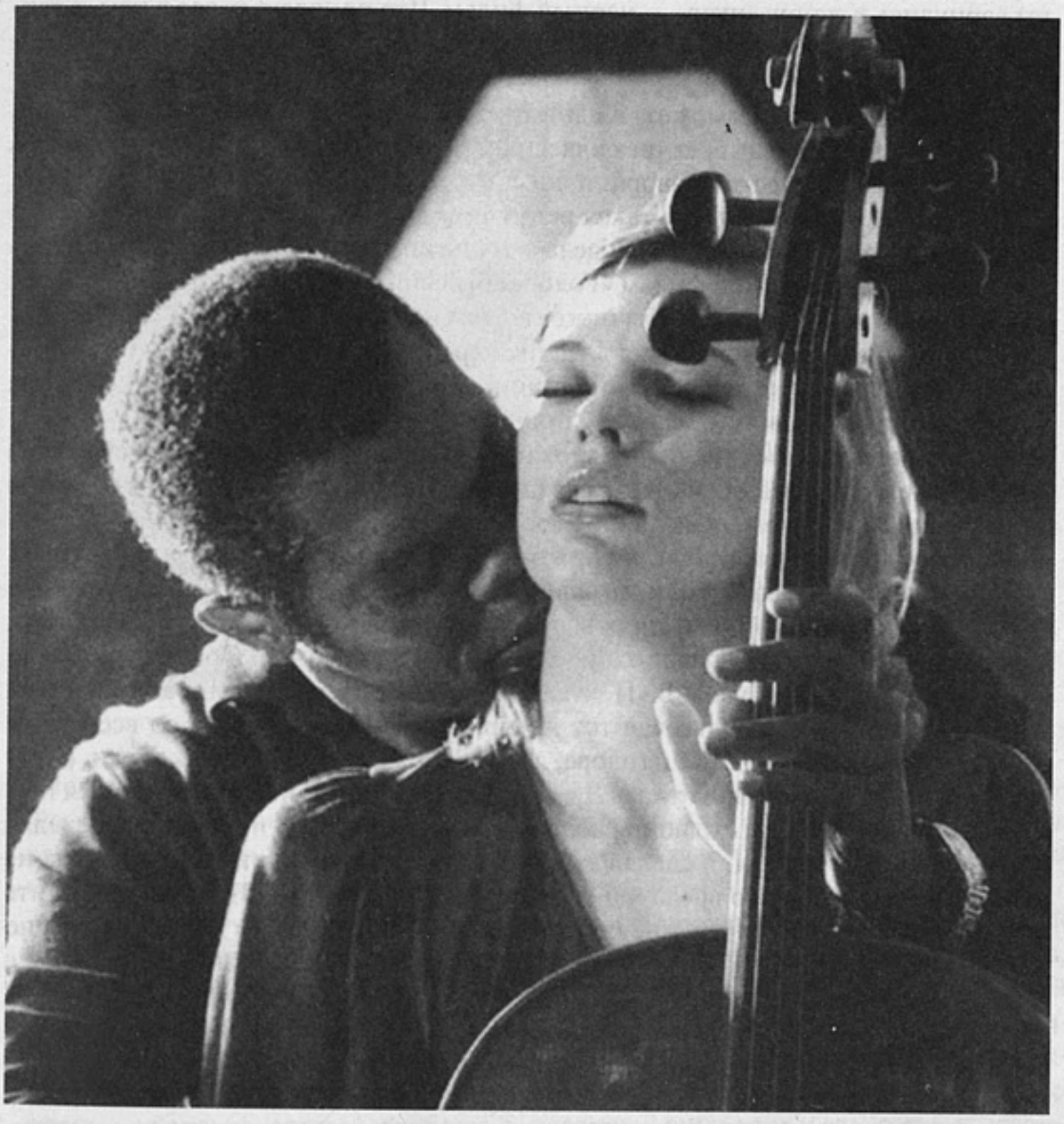
Стас Тыркин. Наиболее признанными вашими фильмами остаются те, которые вы сделали в начале 70-х годов. В начале 90-х, сняв «Мужские неприятности» (по сценарию Кэрол Истмен, автора «Пяти легких пьес»), вы попытались дважды ступить в одну реку. Как вы думаете, почему эта картина не удалась? Вас уже трудно чем-нибудь разозлить? Вообще говоря, почему американское кино не отличается сейчас особой смелостью?

Джессика Ланг и Боб Рейфелсон на съемках фильма «Почтальон всегда звонит дважды»

Боб Рейфелсон. На эти вопросы у меня нет ответа.

Стас Тыркин. Повлияла ли как-то на ваше творчество 70-х годов французская «новая волна» — фильмы Годара, Шаброля, Трюффо? Считаете ли вы себя, как все они, режиссером-автором?

Боб Рейфелсон. Конечно, они оказали на меня влияние. Я познакомился с Годаром (он проверял билеты в кинотеатре, где шел его фильм «Маленький солдат»). И не только Годар, итальянский неореализм, известные английские режиссеры — Тони Ричардсон, Линдсей Андерсон, Карел Рейш. В середине 50-х я был в Японии и делал субтитры к разным картинам, включая картины самого Одзу. Так что многие страны, непохожие культуры входили в мою башку и оставались там. Ты должен становиться автором, если никто не хочет с тобой работать или если у тебя нет денег, чтобы нанять какого-нибудь писателя, сценариста, — в этих случаях приходится делать вид, что все умеешь сам.



«Дом на Турецкой улице»

Стас Тыркин. Не могли бы вы рассказать на примере какой-нибудь одной из ваших картин о механизме работы над независимым кинопроектом на всех стадиях — замысел, финансирование, подбор исполнителей, съемочный период, выпуск картины в прокат?.. И сколько времени уходило у вас на создание ваших фильмов?

Боб Рейфелсон. Для меня, как и для других, процесс работы над фильмом мучителен. От рождения замысла или даже сценария до перенесения его на экран проходят долгие месяцы, а то и годы. Это самая большая проблема. Чтобы запустить «Горы на луне», потребовалось девять лет. И вышло все совершенно случайно. А последняя картина... Вроде можно уже было начинать снимать, есть группа, актеры, но нет, финансирование не сложилось, все деньги как-то не со-

брались, и мы стали на несколько месяцев. И, потом, деньги были такие ненадежные, что съемки много раз срывались. Иногда дистрибьютор «подписывается» на фильм еще до начала работы над проектом. Очень часто — нет. Это большой риск, потому что если инвесторы ждут, а фильм никто не хочет прокатывать, они могут потерять огромные деньги. Обычно на независимом проекте продюсер заранее продает права на иностранный прокат — этого достаточно, чтобы получить ссуду в банке. Потом уже ты рискуешь, надеясь добрать остальное через американские продажи: театральный прокат, видео, телевидение и т. п. Моя последняя картина была снята за тридцать пять дней. Было невероятно трудно. Я, как правило, работаю с выдающимися операторами — оператор ведь делит с режиссером бремя всех этих чудовищных скоростей. Часто я «монтирую» фильм, смотря в глазок камеры, я снимаю только то, что потом войдет в окончательный вариант картины. Так удается избежать непомерных расходов.

Стас Тыркин. Вашей последней на сегодня картиной «Дом на Турецкой улице» вы вернулись к жанру «нуар» — черный фильм. Что привлекает вас в нем, а также в творчестве стоящих за ним писателей — Хэмметта, Чандлера и Джеймса М. Кейна?

Боб Рейфелсон. Быть может, я единственный режиссер (кто-то так сказал), который экранизировал всех трех классиков жанра — Чандлера, Кейна и теперь вот Хэмметта. Но, честно говоря, я совсем не такой уж поклонник детектива. Просто так случилось, у меня такая репутация, и было бы странно, да и трудно вдруг все абсолютно поменять и сделать мультипликацию или, например, мюзикл. Все забыли, что мой фильм «Голова» был снят в жанре мюзикла, к тому же анимационного, немного необычного, но тем не менее...

Стас Тыркин. Эпизоды насилия в ваших картинах редки и не слишком откровенны. Это следствие некоей концепции, которой вы, постановщик фильма «Почтальон всегда звонит дважды», придерживаетесь?

Боб Рейфелсон. Насилие в кино можно показывать лишь в том случае, когда без него никак нельзя обойтись. И делать это надо очень тонко, и быть нужно очень точным. Скажем, драку я стараюсь снимать, используя минимальное количество ударов, прямого боя, но при этом — предельно жестко, даже жестоко. В «Пяти легких пьесах» Рили, игравший санитара, сгреб разъяренного героя Николсона и, пытаясь утихомирить, обхватил его голову, зажал ее под мышкой, как в кольцо. Два актера надолго сплелись в странном танце. Потом Рили отпустил Николсона, и тот упал. В «Почтальоне» у меня были те же два актера, но на этот раз Николсон использовал тот же прием «хедлок», а после со всей силы ударил Рили дверью прямо по голове, дверь влетела тому в лоб, как таран. (Когда эпизод был снят, я стал искать Джека. Долго не мог найти, он спрятался где-то за декорацией и был страшно расстроен, даже плакал. И причитал: «Я сделал Рили больно... Господи, я сделал ему больно». Я его успокоил: «Ерунда, ты не причинил ему никакого вреда, он сыграл, что ему больно».) Просто так тащить на экран жестокость — это мне совсем неинтересно. Но если персонаж сам по себе жесток — приходится, хотя это и неприятно. Я часто ставлю сцены боя с каскадерами, но почти никогда не впускаю их в кадр: все ведь происходит близко, на крупном плане. То же самое касается и эротических сцен. Если такая сцена необходима, она должна быть какой-то особенной, оригинальной и убедительной одновременно.

Стас Тыркин. Персонаж Джека Николсона из «Пяти легких пьес» — пианист, хоть и работает на буровой вышке. Роковая женщина Милы Йовович из «Дома на Турецкой улице» — тоже та еще пианистка, не говоря уж о сыщике в исполнении Сэмюэла Л. Джексона, балующегося игрой на скрипке. Что значит для вас классическая музыка? Какую роль она играет в ваших картинах?

Боб Рейфелсон. В юности я мечтал стать музыкантом. Шопенгауэр считал музыку самым совершенным из искусств. Музыка — наиболее прямая, непосредственная форма коммуникации между людьми. Она опирается на чувства. Не на слова, не на интеллект. Как бы было прекрасно, если бы я мог сыграть ответы на ваши вопросы на тубе!

Москва — Лос-Анджелес, 2002, июль—сентябрь

Перевод с английского Н.Зархи

ФРУТ ЧАН:

«Мне комфортно работать в Азии»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ СЕРГЕЙ АНАШКИН

Фрут Чан

Я так и не додумался спросить, отчего господина Чана именуют столь несолидно — Фрукт. Возможно, забавного толстяка в детстве дразнили «фруктом» и прозвище так приросло к пареньку, что окончательно стерло имя. А может быть, в слове, комичном на наш слух, зашифрован какой-то благопожелательный ребус[1].

Так или иначе, режиссер из Гонконга, действительно, напоминает тропический плод, фрукт, распираемый спелостью и довольством. Или сувенирного Будду: улыбчив, круглобрюх, пышнощек. Внешность, как водится, обманчива. Фрут Чан — не комический персонаж. Солидный постановщик, бытописатель и хроникер будней азиатского мегаполиса. Гонконг для него — не гряда небоскребов, не сетка хайвеев, не дизайнерский аттракцион. Взгляд куда приземленней — тротуары и тупички. Среда обитания «скромного люда» — мелких обывателей и работяг, с невеликими амбициями и невысоким доходом.

Живи Фрут Чан в любой европейской стране, кино, которое делает он, проходило бы по разряду мейнстрима. Там основное течение, главный поток — бытовые комедии и социальные драмы. Иное дело — Гонконг. Тут мейнстримом считаются экшн-комедии и гангстерские саги. Реальность жанровых лент — не повседневность улиц. Ткется она из фикций: из архетипов сознания, из чаяний местных масс. Ставка на «рукотворность» среды и «дизайн» обихода парадоксальным образом сближает гонконгский экшн и гонконгский гламур. Боевики последних лет несут на себе отпечаток миражного глянца — «высокого стиля» Вонг Карвая, эстетики модных журналов и визуальных синкоп MTV.

---

[1] Ответ на этот вопрос я позже нашел в одном из его интервью: «Фрукт — калька с китайского. Меня убеждали взять псевдоним (слово fruit может значить gay). Зачем? Я не намерен менять свое имя».

Фрут Чан ориентирован на другие модели — на киноязык докомпьютерной эры, на контакт с повседневностью, на схемы социального кино. Парадокс контекста: что для Европы — стандартный мейнстрим (с налетом ретроградности и конформизма), по меркам Гонконга — почти что экстрим, движение против течения. И обратный эффект — чужое «свое» европейцам кажется притягательным и забавным.

Фрут Чан — независимый кинематографист. Стремится к единоличному авторству: сам продюсирует, пишет сценарии, работает с актерами, берет на себя ответственность за монтаж. Возможно, поэтому «Кровавый финал» — дебютный фильм, сделанный в условиях студийного муравейника, — Фрут Чан выводит за рамки «своего кино». Список законнорожденных лент и без этой картины не так уж мал — шесть фильмов за пять лет, начиная с дебюта дубль два — «Сделано в Гонконге» (1997).

Фрут Чан предпочитает работать с непрофессиональными исполнителями. При этом в своих интервью он делает акцент не на преемственность неореалистических традиций, а на финансовый аспект — необходимость снизить стоимость производства: «Если вы независимый кинематографист, то не захотите тратить больше, чем позволяет бюджет. Гонконгские актеры делятся на две категории. Второразрядные исполнители для меня непригодны. Они могут играть, но требуют денег. Конечно, я могу остановить выбор на первостатейных звездах, но они чересчур дороги. Дешевле использовать непрофессионалов» (из интервью журналу «Тайм»).

Но, возможно, пристрастие режиссера к непрофессиональным исполнителям, к девственной незатертости лиц коренится в природе его персонажей. Все они жители спальных районов, фигуранты гонконгских толп: лузеры, безработные, мелкие гангстеры, хозяева забегаловок, шлюхи, нелегальные эмигранты из КНР. Этакий простоватый, но по-своему примечательный люд населяет каждый из фильмов Чана.

Фрут Чан сохраняет верность социальному кино, но стремится избегать явных самоповторов, пробует излагать истории в различных тональностях. Диапазон — от лирики («Маленький Чун») до гротеска («Голливуд, Гонконг»).

Будучи сам уроженцем коммунистического Китая, Фрут Чан постоянно отыгрывает «континентальную» тему. Первые фильмы режиссера составили своеобразную «трилогию рубежа» — «Сделано в Гонконге», «Самое длинное лето», «Маленький Чун». Их события привязаны к дате воссоединения Гонконга с КНР. Воздействие перемен двойственно. С одной стороны, неуверенность в завтрашнем дне (над анклавом нависла масса континентальной глыбищи). С другой — ускорен процесс консолидации гонконгцев, их самоидентификации по отношению к соплеменникам из КНР. («По культуре мы, конечно, китайцы, но наш образ мысли сформирован влиянием Запада», — сказал Фрут Чан.) Не случайно в числе его персонажей — новые мигранты с материка. Мечта о благополучии и достатке привела их на задворки Гонконга. А кого-то даже двинула на панель. Фильмы о проститутках составили вторую трилогию Фрута Чана («Дуриан, дуриан», «Голливуд, Гонконг», «Общественный туалет»).

Картины гонконгского режиссера пользуются определенным спросом в Европе. И хотя первостатейных международных наград в его послужном списке нет (Локарно, но не Канн, приз синоязычного кино «Золотой конь», но не «Сезар» и не «Оскар»), Фрут Чан давно стал завсегдатаем солидных фестивалей. Так, в Венецию его фильмы приглашали два года подряд (личный рекорд для гонконгских авторов). В июне 2002 года Фрут Чан приезжал в Россию — работать в жюри ММКФ. Тогда, в Москве, и состоялась наша беседа.

Сергей Анашкин. Вы — уроженец континентального Китая. Наверное, переезд в Гонконг стал для вас чем-то вроде культурного шока?

Фрут Чан. Можно сказать и так. Я родился на острове Хайнань и был увезен из КНР не малышом, а почти что подростком, когда мне было десять лет. В начальной школе я сполна хлебнул политической обработки — «культурная революция» уже набирала ход. Ребенком, кстати, я видел много советских лент — «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году» — и какие-то из них, конечно, запали в память. Оказавшись в Гонконге, я действительно испытал шок: будто мир, сделав кувырок, встал на голову. Система ценностей, которую внушали мне в коммунистической стране, внезапно вывернулась наизнанку.

Сергей Анашкин.. Этот опыт как-то сказался на вашем кино? В фильме «Маленький Чун» среди главных персонажей есть незаконные иммигранты...

Фрут Чан. Понимаю, куда вы клоните. Но не думаю, что мой личный опыт выражен в этой картине напрямую. Все немного сложнее. Коммерческое кино Гонконга в значительной степени — порождение рыночной конъюнктуры, предпочтений инвестора, правил игры, диктуемых постановщику. Я независимый автор. Мои картины идут наперекор стереотипам мейнстрима, говорят о проблемах, которые действительно волнуют моих земляков. Потому социальные мотивы выходят в них на первый план. Это принципиальная позиция, и естественно, собственный опыт влияет на выбор тем, на мои режиссерские предпочтения.

Сергей Анашкин. Но начинали-то вы с коммерческого кино...

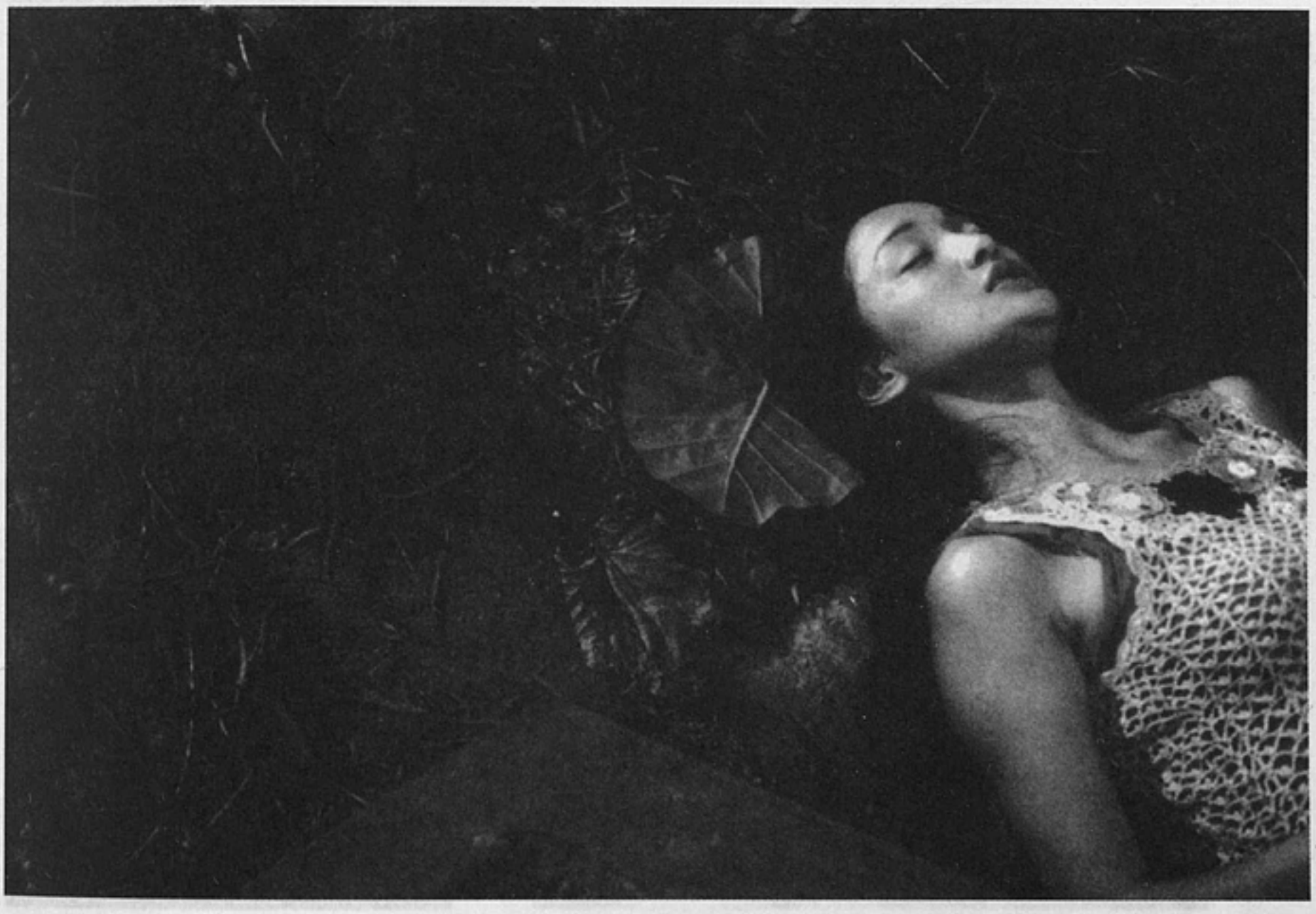
Фрут Чан. Я принадлежу к поколению режиссеров, которое принято называть «гонконгской новой волной». Лет двадцать назад, когда наша генерация только осваивала профессию, мы не гнушались любой кинематографической практикой. Пробовали себя в различных качествах: сотрудничали со сценаристами, были ассистентами режиссеров. Я имел дело с многими звездами мейнстрима, с Джеки Чаном в том числе.

Сергей Анашкин. Верно ли, что «Сделано в Гонконге», картина, которая принесла вам успех, снималась на частные пожертвования?

Фрут Чан. Мой первый фильм, сделанный в начале 90-х, не вышел за рамки мейнстрима[2]. Особого внимания на него не обратил никто. Я понял, это не мой путь. Мне попросту стало скучно. Какой смысл снимать картины, в которых нет места твоим размышлениям, эмоциям, личному взгляду на мир? Я принял решение уйти из режиссуры и какое-то время о новых проектах не помышлял. Но однажды, а было это в канун передачи Гонконга КНР, у меня созрело желание вернуться в профессию. Момент и в самом деле был исключительный: люди почувствовали зыбкость своего положения, в головы моих земляков водворились неуверенность в завтрашнем дне, напряженное ожидание перемен и — страх перед ними. Коммерческий кинематограф игнорировал очевидные настроения масс. И я решил рассказать о том, о чем умалчивали другие авторы. Так

[2] Имеется в виду триллер «Кровавый финал» (Finale in Blood, 1991).

«Голливуд, Гонконг»



появился фильм «Сделано в Гонконге». Деньги для съемок я занимал у знакомых, а чтобы максимально удешевить производство, использовал пленку, у которой срок годности уже истек. Фильм вышел недорогим, обошелся всего в восемьдесят тысяч долларов[3]. Тем не менее он имел ощутимый общественный резонанс (как и все последующие мои картины).

Сергей Анашкин. В какой степени ваше кино закрыто для человека, не знакомого с азами китайской культуры, для чужака, не имеющего понятия о том, чем живет современный Гонконг?

Фрут Чан. Кино — отличный способ диалога культур. Конечно, мои фильмы не могут стать всеобъемлющей энциклопедией Гонконга, но, думаю, они все же способны дать какое-то представление о том, как и чем мы живем.

Сергей Анашкин. Но, к примеру, из фильма «Маленький Чун» не становится ясным, отчего главного пацаненка нарекли в честь престарелого артиста музыкальной драмы[4]...

Фрут Чан. У китайцев «говорящие имена». Имя может быть метафорой. Так, девочек называют Ласточкой, Орхидеей или Хризантемой под инеем (если осенью родилась). Оно может отражать исторические реалии (во времена Мао появилось немало Культурных революций) или иметь благопожелательный смысл. Если тебя назвали в честь известной личности, знаменитого человека, стань таким же, как он!

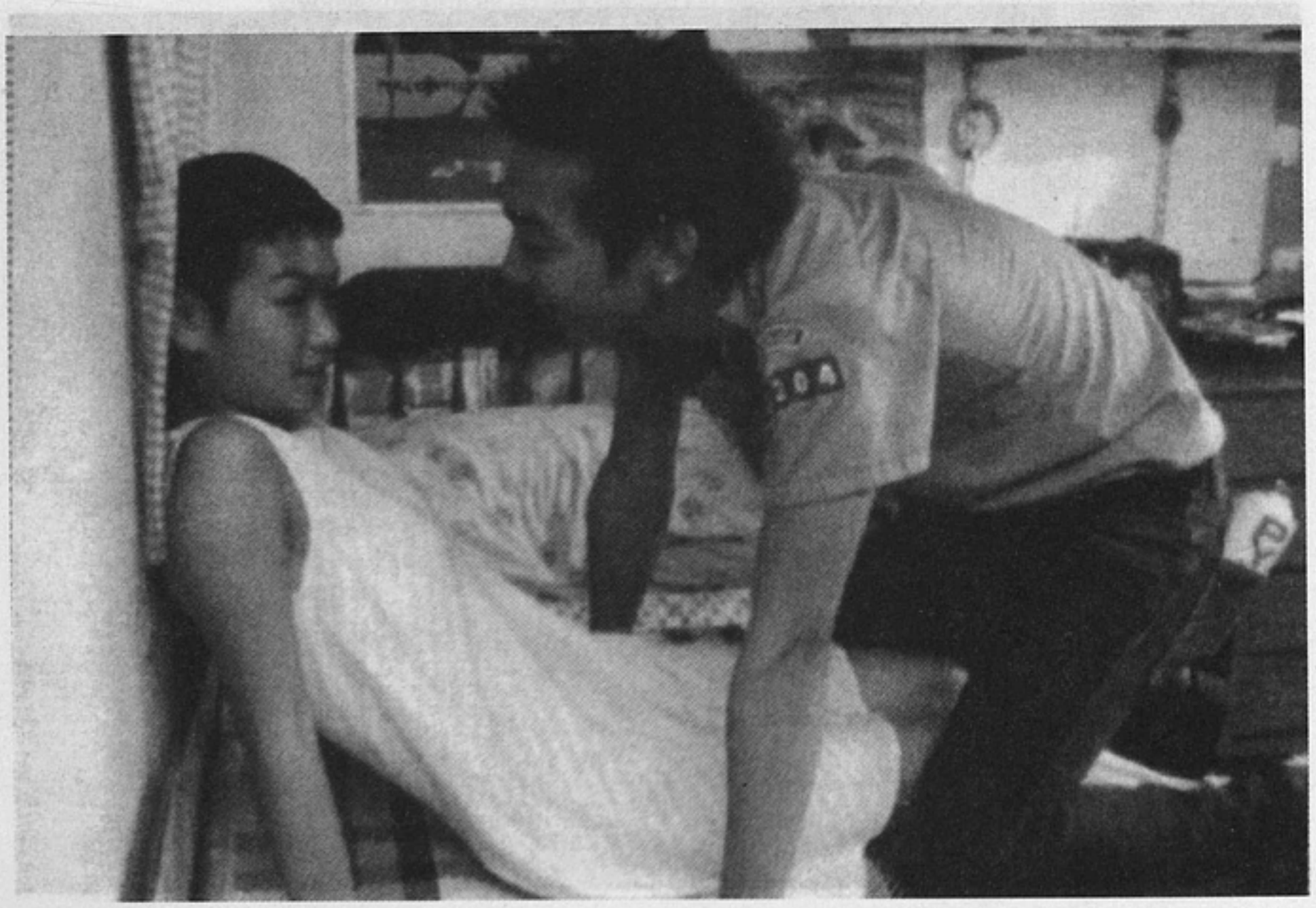
Сергей Анашкин. Ваши ленты объединяет социальная направленность, при этом их жанровый спектр достаточно пестр — от черной комедии до мелодрамы. Есть ли логика у этого дрейфа?

Фрут Чан. Логика есть. Фильмы «Сделано в Гонконге», «Самое длинное лето» и «Маленький Чун» образуют трилогию. Негласный герой ее — сам Гонконг,

[3] По другим сведениям расходы составили 500 тысяч гонконгских долларов, или 64 тысячи долларов США. Пять членов съемочной группы за труд не получали ни гроша.

[4] Брат Чун — реальное лицо, звезда музыкального театра и кино, чье имя вызывает прилив ностальгических чувств у немолодых гонконгцев. Ему и посвящен фильм. Смерть престарелого актера совпала с передачей Гонконга под контроль КНР.

«Сделано в Гонконге»



увиденный до, во время и после передачи его континентальному Китаю. Жанровый разнобой в трилогии — сознательное решение: базовая тема оставалась неизменной, но всякий раз она подавалась в новом ракурсе, в ином ключе. Практически завершен второй триптих — «Дуриан, дуриан», «Голливуд, Гонконг», «Общественный туалет»[5]. Объединяет эти картины профессия их героинь — проституток. Трилогию вновь составляют фильмы различных жанров, что усложняет уровень режиссерских задач. Самоповтор, по-моему, — скука смертная. Подход к работе должен меняться, а вот авторское начало — сохраняться. Думаю, человеческая индивидуальность заметна во всех моих лентах, в оправе несхожих приемов и жанровых схем она все равно проявляет себя.

Сергей Анашкин. Словарь гонконгского кино принято ассоциировать с клиповым монтажом MTV, с гламурной эстетикой модных журналов. Вы предпочитаете изъясняться на собственном диалекте классического киноязыка 60—70-х годов. Как объяснить этот выбор?

Фрут Чан. В стилистике MTV работает Вонг Карвай. И, нужно признать, он делает это мастерски. Если я начну снимать кино в сходной манере, меня обвинят либо в эпигонстве, либо в заносчивости, в желании переиграть коллегу на его же поле. Любой режиссер предпочтет уклониться от таких соблазнов, будет искать собственный путь, альтернативные способы самовыражения. Я не намерен переходить на язык MTV, но могу, в случае надобности, заимствовать отдельные его элементы — посмотрите мой фильм «Голливуд, Гонконг».

Сергей Анашкин. А старое советское кино на вас не влияло? Скажем, ваша концепция зла — как социального феномена, а не составляющей людского естества — не из советских ли лент происходит?

Фрут Чан. Наверное, какое-то воздействие есть. Честно сказать, я не думал об этом. Возможно, отзвуки ребяческих впечатлений дают о себе знать. Кстати, китайские фильмы времен моего детства кроились по меркам советского кино. И тут, и там — революционная романтика. В моих картинах абсолютных злодеев нет: интереснее ведь оттенки характера, чем однозначный в своей чистоте «тип».

Сергей Анашкин. Какие же влияния вы готовы признать?

Фрут Чан. Я всегда открыт для хорошего кино. Но наибольшее воздействие оказал все-таки Нагиса Осима, чьи фильмы 60-х годов отличали бунтарский запал и пристрастное внимание к социальным разломам.

Сергей Анашкин. Где ваши фильмы имеют наибольший успех — в Азии или в Европе?

Фрут Чан. В континентальном Китае мои фильмы запрещены. Но, насколько я знаю, там их можно найти на пиратском видео. Они с успехом идут на Тайване, в Японии и в Южной Корее. Из европейцев самый большой интерес к ним проявляют французы. Кстати, три моих фильма — «Маленький Чун», «Дуриан, дуриан», «Голливуд, Гонконг» — сделаны при участии французского капитала.

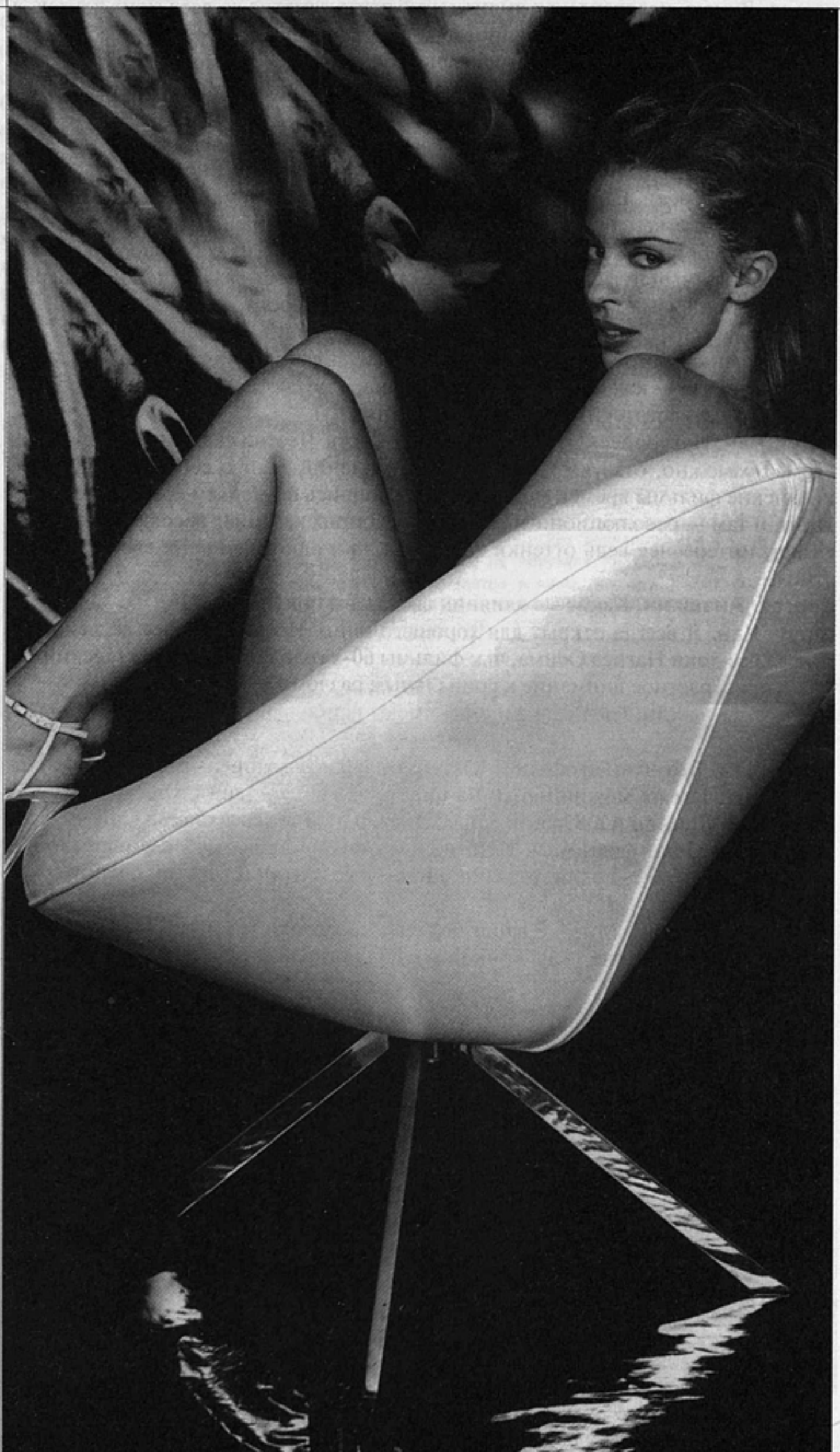
Сергей Анашкин. Многие ваши коллеги проделали маршрут, заявленный в названии вашей ленты, — из Гонконга в Голливуд. А вас не приглашали в Америку?

Фрут Чан. Предложения были. Переговоры идут. Но я еще не принял окончательного решения — слишком многое лежит на весах. Голливудский конвейер нивелирует индивидуальность постановщика. Я независимый режиссер, и мне, похоже, комфортно работать в Азии.

---

[5] «Общественный туалет» был показан в этом году на фестивале в Венеции.

РАЗБОРЫ



Кайли Миноуг

ИГОРЬ МАНЦОВ

Возраст, пол, национальность

Тогда я еще не знал, что все происходит в крови человека, а уж потом просачивается наружу и свертывается в действительность.

Г.Майринк

Может быть. «В каком жанре будет твой текст?» — спросили меня в редакции, услыхав рабочее название.

«Может быть, в жанре нейтронной бомбы», — бросил я, не подумав.

Минус пол. Монтаж, кадрирование, сюжет факультативны. Главная единица киноязыка — человек. Без человека кино вырождается в дизайн, науч-поп. Подлинный мастер кино всегда *антрополог*. Он оперирует человеком, человек — его средство и цель. Литература, музыка могут себе позволить непосредственное высказывание о трансцендентном, здесь же мы упираемся в повседневное, в человеческое. Даже ангелы Вендерса превратились в людей из плоти и крови. Потому что только люди даны нам в непосредственном ощущении. Их можно пробовать на ощупь. Снаружи: постель или где придется, изнутри: чужая речь, наша собственная душа. Люди едва ли не единственное, в чем нельзя усомниться.

Более или менее изучены. Во всяком случае, известно, с какой стороны к ним подбираться. «Возраст, пол, национальность» — так представлял себе человека старый советский паспорт, который я обменяю сразу по завершении этого текста. Методика верная, исчерпывающая. Правда, полу, гендеру я уже посвятил немало страниц журнала «Искусство кино». На этот раз пол останется на периферии сюжета. На авансцену выйдут две другие крайности: возраст, национальность. Скользкие, интересные. Наше кино их не замечает, замалчивает, как и все прочее — ключевое, решающее. Пускай капризничает. Все равно придется взрослеть.

«Мюнхгаузен». Гениальная лента Гиллиама. Барон давно совершил свои великие подвиги, мечтает о покое. С ним солидарны былые сподвижники, против — одна лишь Салли, девочка-подросток, которой Мюнхгаузен обещал помочь в освобождении ее родных из османского плена. Гиллиам отыгрывает конфликт жестко и последовательно.

Старики не виноваты ни в чем, кроме того что прожили свои лучшие годы: «Салли, это Адольфус, который раньше мог попасть в яблочко с другого конца света! А это Густавус, который мог повалить одним выдохом целый лес! Вот это были деньки... Мы были молоды и живы. У нас нет ни шанса, теперь мы все *мертвы*».

«Мы не мертвы!» — вопит изумленная девочка. «Ты лучше присядь, поиграй, отдохни. Ты тоже умерла, надо-олго. Кроме того, есть вещи и поважнее! — Мюнхгаузен намекает на Смерть, внезапно возникшую за столом. — Ты можешь позволить мне хоть раз умереть спокойно?»

«Что вы делаете? Вы — сдаетесь! Нельзя сдаваться, *я вам не позволю*!» — снова изумляется обманутая Салли.

Вот почему свят ребенок: он предполагает жить, а не умирать. Ребенок еще не готов к предательству. Предательство — органическое свойство старости, ее метафизическое измерение. Старость, и в этом горькая мудрость Гиллиама, предает не по злому умыслу, не как, положим, Иуда, но с какой—то фатальной неизбежностью, без выдумки и фантазии: по факту прожитых лет и близости биологического конца.

15. Девочки, которые сопротивляются смерти яростнее, чем мы, потому что не имеют права умирать прежде, чем успеют родить.

Крайности. Девочки, обманутые и преданные старшими, либо спешат на панель, во все удовольствия, либо, как в омут, бросаются в гипертрофированную аскезу: православие, церковь и пост.

Первые вкусно кушают, изысканно пьют и жадно, бесчувственно трахаются. Вторые едят мало, но, когда срываются, тоже пьют, самозабвенно трахаются, грешат. Часто падают в обморок: все-таки напряженный секс после Великого поста не всякий организм выдержит.

Возраст. Знаете, что страшно? Не то страшно, что террористы, 11 сентября, озоновая дыра и ядерная зима. А вот то, как одна женщина глядит на другую. Положим, в метрополитене. Едешь до конечной и следишь, как женская особь уставилась на себе подобную.

Это, братья мои, караул. Женщина глядит на человека, но не различает Другого. И правильно не различает: никакого Другого тут нет, «женское» глядится в свое отражение, в черную дыру, в панике, ничего не понимая. *Плазма* увидела *хаос*. От ее глухого страдания — полшага до оголтелой лесбийской страсти. Отчего бы, в самом деле, плазме не слиться с хаосом? Здесь все же нет никакого чувства, никакой живой эмоции — только томление. Плазме нужно бы обрести русло, рамку, границу. Плазме необходимы мужской вектор, определенность. Но нет, женское уперлось в женское, любуется собой. На меня — ноль внимания. Мужчина, Другой — это *реальная проблема*. А зачем современной даме проблемы? No problems!

Если ты идешь или едешь при даме, тогда посмотрят и на тебя, с интересом, но во вторую очередь. *Во вторую!* То есть воспринимая как дизайн, витрину, оформление собственного отраженного сияния. «Да ведь, ты, душенька, хороша и без витрины!» — «Какой ты милый, внимательный! Вообще-то, да, хороша!» — «Скорее, я осторожный и давно не жду от вас, нынешних, ничего хорошего. Во всяком случае, *по вашей доброй воле*».

Но еще интереснее, когда пожилая дама глядит на юную самку. Предельный, восхитительный кошмар. Здесь наконец-то появляется некий способ различения: *разница в возрасте,* время. Глядя на цветущую девушку сами знаете как, пожилая предъявляет претензию времени, выставляет счет мирозданию, Богу: «Не согласна, не верю, все поверну обратно, хочу!» Самая драматичная и подлинная коллизия наших дней. Кто там опять про «чеченскую проблему» и «еврейский вопрос»?

Издевательски шепчу двадцатилетней, указывая на бабулю: «Не выпендривайся, не задавайся, и ты, и ты будешь такой!» Злится, ой, злится: «Не буду, никогда не буду. *Лучше умру!*»

Видали как? Видали? Лучше умрет, остановит время, запечатав мгновение своей абсолютной власти над миром. Все же для мужчины возраст не катастрофа. Скорее, мужчине неудобно быть молодым: сил много, амбиции безграничны, но на нем по-прежнему, по инерции зарабатывают очки все кому не лень, ста-аршие.

И все равно, даже ругаясь, я — за девчонок, за наглых и молодых. Они принуждают нас жить, за волосы тащат из повседневной могилы. Еще никакого смысла, кроме животного: готовы рожать. Пока достаточно, пускай выпендриваются, пыхтят. Когда-нибудь человек научится размножаться, игнорируя женскую матку и секс. Тогда их природный гений потускнеет. Тогда мы отомстим девчонкам за всё.

«Зеркало». В этом фильме есть попытка визуализировать время. Тарковский по-

казывает, как с полированной поверхности стола исчезает отпечаток пальца. На наших глазах испаряется в никуда.

Должно быть, страшно гордился, а зря. Ведь по-настоящему время проявляет себя только через человеческое. Только применительно к человеку проблема времени обретает смысл и нешуточный драматизм.

Замрите, в кадре двое: девушка пятнадцати лет и женщина — сорока пяти. Вот вам время, разность потенциалов, вольтова дуга, молния, конец света. Удивляясь друг другу, молчат.

Подменять *человеческое* неодушевленным *дизайном* — занятие малопродуктивное. Никогда не упускаю случая заявить, что «Зеркало» — провальная картина с отдельными проблесками гениальности.

Грустно. Почему наше кино обращено в прошлое? Потому что прошлое заказывают ностальгирующие по молодости и социальной власти старшие поколения. Обслуживают сами себя.

А вот я ненавижу свое прошлое и обожаю свое будущее. Поэтому мне так легко в очередной раз сформулировать: плохое у нас теперь кино, отвратительное. Никого нет молодого, дерзкого, энергичного, жесткого, устремленного вперед. Был второй «Брат», да весь вышел: заучили наизусть, теперь это тоже глубокая архаика.

Нужна ротация. Для начала — ротация идеи, переписка табели о рангах. Давайте же устроим себе веселую эпоху. Боже, как грустна русская земля, как грустна.

Голос. Мое первое эротическое впечатление, вот оно. Что-нибудь в 74-м сижу в тульском кафе с оскорбительным названием «Малыш», а женский голос из репродуктора неподражаемо начинает, бросая неискушенного ребенка в озноб: «Хочешь, я в глаза, взгляну в твои глаза и слова припомню все и снова повторю...»

Закономерная популярность этого опуса Добрынина — Дербенева была столь велика, что в знаменитой на весь город «Клетке», танцплощадке тульского парка, его крутили каждые сорок минут. Иногда эту самую «Кто тебе сказал» живьем исполняли какие-нибудь местные «самоцветы», среди которых выделялся знаменитый впоследствии Тальков.

После отъезда Нины Бродской в Америку песню перепробовал добрый десяток мужчин. В мужском исполнении текст вроде «ночью я кричу, от горя я кричу, если снится, что меня не любишь ты», кажется странным. Но только не современным барышням. Услыхав Бродскую, *все они возражают:* «Но ведь эту песню всегда исполняли мужчины!»

Молчи, несчастная. Эту песню *всегда, испокон веков* пела женщина. Это женская песня, женские слова, женские модуляции, женская правда, женская судьба.

Злятся.

Надежда. В тульском троллейбусе беснуются две старухи. Одна вспоминает, как еще в 90-м году ходила на прием к депутату Верховного Совета генералу Моисееву, чтобы предупредить его о предательской сущности Ельцина. Теперь выясняется, что Путин ничем не лучше: наградил «Бориску» орденом «За заслуги перед Отечеством». Вот за Отечество как раз и обидно, Отечество продали с молотка.

А закончилось так. Вскочили, чтобы подготовиться к выходу, растолкали общественность колючими локотками. Заметили нарядных пятнадцатилетних девочек, обсудили: «Да-а, какая теперь молодежь! Но это мы виноваты, вырастили такими...»

Какими — такими? Таращили злые подслеповатые гляделки. Ненавидели. Шевелили локтями. Хотел в отместку шарахнуть ту, что побойчее, по плешивому затылку. Ничего, удержался. Вдруг бы убил на месте?

Даст Бог, девочки будут другими. Вместо того чтобы просиживать жизнь в депутатских приемных и таращиться в дебильный телевизор, станут *реально воспитывать* детей. Только на этих девочек и надежда.

«Тату». Лена и Юля. Едва услышал, влюбился. Ничего, что лесбиянки, пускай. Главное — молодые!

Девочки, ласточки, кошечки.

Хоть кто-то юный прорвался в чарты и хит-парад.

А к мальчикам они еще потянутся. Без мальчиков все равно ничего не получится: ни полного удовлетворения, ни порядка и ни детей.

Норма. Кроме прочего, я хотел бы *растабуировать* некоторые темы. Я хотел бы привнести в судорожный, полуподпольный шепоток о национальном и половом вопросах специфическую интонацию *человека нормы*.

В своей повседневной жизни человек нормы вовсе не озабочен предельными темами. Обыкновенно он занят чем-то важным, иным. Соприкасается с проклятыми вопросами эмпирически. Лишь тогда реагирует, адаптируя болезненные, «книжные» крайности интеллектуалов к реальной жизни.

Фандорин. Вместе со всею страной человек нормы читает Акунина, и вот что он замечает. Женщины России поклоняются Акунину, потому что Акунин правильно, *нормально* разрешает гендерную проблему. Положим, в финале повести «Декоратор» любимая женщина Фандорина, Ангелина, пытается манипулировать суперменом, протестуя против самовольного суда, который Эраст Петрович чинит над отвратительным маньяком. Ангелина плачет, заламывает руки, грозится уйти в Борисоглебскую обитель, подразумевая обоюдное сексуальное удовольствие и безусловную гармонию отношений с Фандориным, которых тот рискует лишиться в случае неповиновения. Фандорину очень нравится «кроткая» красотка, Фандорин от нее безусловно зависит, заикается пуще прежнего. «Нельзя тебе в м-монастырь. Ты не такая, как они, ты живая, г-горячая. Не выдержишь ты. И я без т-тебя не смогу». И все же ответственное мужское побеждает: пошел во двор да и застрелил подлеца без суда и следствия. Уходи, дескать, коли не нравится, уходи!

Вот о чем весь фандоринский цикл! Вот почему метрополитен-дамы давно променяли нелепую Маринину на упоительного Акунина. Дамы желают, чтобы мужчины поступали с ними так же, как Эраст Петрович. Жестко, решительно, без соплей.

К сожалению, инерция подлости, транслировавшейся в стране полтора десятка лет, так велика, что, отложив книгу в сумочку, дамы забывают про *свой единственный шанс состояться* и опять глядят на мужчину, как на ошибку природы.

Мужское. Мой любимый русский актер — Евгений Самойлов образца 30—40-х. Я *всегда* пересматриваю по телевизору «Сердца четырех», испытывая восторг от полного совпадения с феерическим красным командиром.

Недавно актеру исполнилось девяносто. Узнал об этом из того же телевизора. Самойлов жив и в целом здоров! Моему счастливому восторгу не было предела. Отгоняю назойливый, закономерный вопрос: а тот ли это Самойлов, в которого с радостной готовностью вселяется моя душа три-четыре раза в год? Не знаю. Не буду отвечать. Не скажу.

Реализм. Кроненберг, «Муха». Это не фильм ужасов, это фильм о женщине и мужчинах. И немного — о крови. Смотрите, смотрите внимательно: это не презренный жанр фантастики, а убийственный реализм.

Смазливую журналистку любят сразу двое, бывает. Один, ее непосредственный начальник, — прагматик, циник, обыватель, понимающий отношения полов как совместное приземленное существование. Второй — романтик, взыскующий чудес и небес.

Второй обещает женщине телепортацию. То есть? То есть полеты во сне и наяву. Изобретает устройство, которое должно перебрасывать человеческое тело из одной кабинки в другую. Покоритель времени и пространства. В таком, локальном, варианте его изобретение эффектно, но *бессмысленно*. Однако, как всегда, женщина покупается на ослепительные бирюльки: влюбилась.

Вот, собственно, и весь сюжет. Романтик идет по своей романтической дороге до конца: обретает способность летать, лазать по потолку, трахаться день и ночь, день и ночь, без перерыва. Женщина, как существо приземленное, пугается такого выброса в астрал. Вот уже и секса ей слишком много. Вот уже и люби-

мый, партнер, представляется отвратительной мухой! Кстати же, русский перевод названия предельно неадекватен: наше слово «муха» женского рода и негативно окрашено. По-русски «муха» — это «цокотуха», какая-то сварливая баба, переносящая инфекцию с помойки на помойку. Но в оригинале, как я понимаю, «The Fly» — это еще и «полет»! А «полет», безусловно, обозначает «любовь», «страсть» и «секс». (Ср., допустим, с описанием «полета» Хомы Брута и ведьмы в повести «Вий»: Гоголь прибегает к расхожей метафоре, чтобы обозначить страсть и половой акт.)

Конечно, Кроненберг гениален! Внимательный зритель обратит внимание на то, что в образе насекомого нашего героя видят лишь двое: женщина и ее приземленный начальник. То есть этот отвратительный образ — их субъективный взгляд на стиль жизни летучего романтика, покорившего время и пространство.

Наконец, кровь. Испугавшись совместного полета, вообразив любимого гнусным насекомым, женщина снова, в поисках защиты и опоры, тянется к прагматику (никогда не остается одна, никогда!): захотелось на землю. Но вот незадача, она уже беременна от *того*, безобразного! Плод представляется ей отвратительной личинкой. Теперь она не хочет ребенка от *такого мужчины*. Кроненберг намекает на то, что «идею крови» как идею власти оформляет и транслирует именно женское, плазма.

«Старые клячи», режиссер Э.Рязанов

Кровь. Между прочим, Акунина, тогда еще Чхартишвили, первым канонизировал мой однокурсник и сосед по комнате Реваз Модзгришвили. Случилось это в 92-м! Реваз организовал заочное землячество: день и ночь пропагандировал *брата по крови,* терроризировал нас Мисимой, которого этот брат перевел, перечитывал, попутно подсовывая мне, все статьи и заметки плодовитого московского грузина.

Однажды, влюбившись в некую Инночку, Реваз из общаги исчез. Я оперативно собрал всего Чхартишвили в кузовок и пристроил куда-то на сторону. Нынешней весной я встретил Реваза в метро. У меня в руках он разглядел Акунина и саркастически улыбнулся: «Ну-ну».

Все-таки голос крови что-нибудь да значит. *Немного, самую малость.* Признаю́.

Злой. И я, и я знавал патологических антисемитов. В конечном счете дело всегда (!) сводилось вот к чему. Пользуясь неопределенностью моего внешнего об-

лика, своеобразно интерпретируя *осторожную, но внимательную* стратегию моего разговора по национальному вопросу, они заканчивали тем, что «обвиняли» меня в еврейском происхождении, чтобы тут же, на месте, великодушно «простить». Один, хронологически последний, выразился примерно так: *«Ничего страшного,* у тебя же нормальные глаза, да и по существу ты — наш».

Сцепив зубы, молчу. Милый московский мальчик самоутверждается. Ему, видимо, прикольно поставить себя на место успешного, по его мнению, кинокритика. (Мальчик, впрочем, не догадывается, что завидовать особенно нечему.)

Это интересно: по какому же признаку я — «ваш»? И кто это — «вы»? Мальчик полагает себя потомком польских шляхтичей и настаивает на том, что ему должны бы платить 15 тысяч у.е. в месяц (!). Не платят. Не ценят. По сути, живет на иждивении родителей. Отыгрывается на человеке, которому рассчитывать не на кого. Который поэтому знает цену и подоплеку *болтовни о крови.* Этот вопрос интересует их ровно постольку, поскольку другие родители пристроили своих детей к 15 тысяч у.е., — обидно! Всегда неловко и неуклюже переводят стрелку с *социального* на *национальное.* Ежели копать еще глубже, хочут девок с длинными ногами, много разврата.

Национальный вопрос решается просто, хотя недешево: нужно раздавать антисемитам и русофобам киндерсюрприз — дармовых проституток, блядей. Больше ничего. Оплачивает Министерство по делам национальностей. Бюджетные средства не пропадут, дружба народов приумножится.

А польских шляхтичей отныне не люблю пуще ряженых русских аристократов. Когда те или другие опознают во мне «еврея», внутренне торжествую: не ваш! не ваш! не ваш!

Минус идеология. Значение идеологии преувеличено. Допустим, миф о пенсионерах. Принято считать, что это униженные люди, сплошь электорат коммунистов, убежденные зюгановцы. Ложь. Стонут и ворчат не по идеологическим, а по *биологическим* причинам: молодость ушла, болят суставы, ломит кости, свернута активная половая жизнь. Ворчат, перенося негодование на первых попавшихся в телевизоре людей — на действующую власть.

А что на реальном социальном фронте? Да в целом неплохо. Пенсионеры — основательные, цепкие мелкие собственники. Приватизированные квартиры, дачи, мебель, ковры, серванты, набитые хрусталем. Вдобавок ко всему власть, справедливо полагая пенсионеров самым надежным субъектом голосования, заручается их поддержкой на будущих выборах, регулярно повышая пенсии.

Стоит ли говорить, что люди, вступавшие на тропу жизни в последние пятнадцать лет, за исключением ничтожно малого процента «победителей», чей успех был, как правило, обеспечен семейным социальным ресурсом или активной криминальной деятельностью, не получали и не получают социальных кредитов, соизмеримых с этими!

Чистоплюям. Подозреваю, отдельные радетели о морали и политкорректности не одобрят моих непридуманных, моих внимательных контактов с антисемитами. По правде говоря, мне самому неприятно копаться в эдаком дерьме. Однако *других социальных шансов* судьба не предоставляет. Ночую где придется, встречаю тако-ое!

Подумаешь, антисемиты! В следующий раз расскажу про людоеда.

Пазолини. «120 дней Содома», где пожилые откровенно издеваются над подростками. При этом один из негодяев формулирует, успокаивая свою несуществующую совесть: «В человеке все — социальное». То есть социальное тело важнее, значимее биологического, а потому биологически сильных, но социально слабых подростков трахают, унижают и убивают.

Провидческий смысл ленты Пазолини, вот он: сегодня, в начале двадцать первого столетия, биологическое тело предельно неэффективно в рамках социальной жизни. Эффективно *поколение*, такой способ организации социального тела, который позволяет собирать, концентрировать и удерживать символическую власть. Поскольку старшие поколения социализированы давно, им ничего не стоит отлавливать и подавлять разрозненные биологические тела молодых.

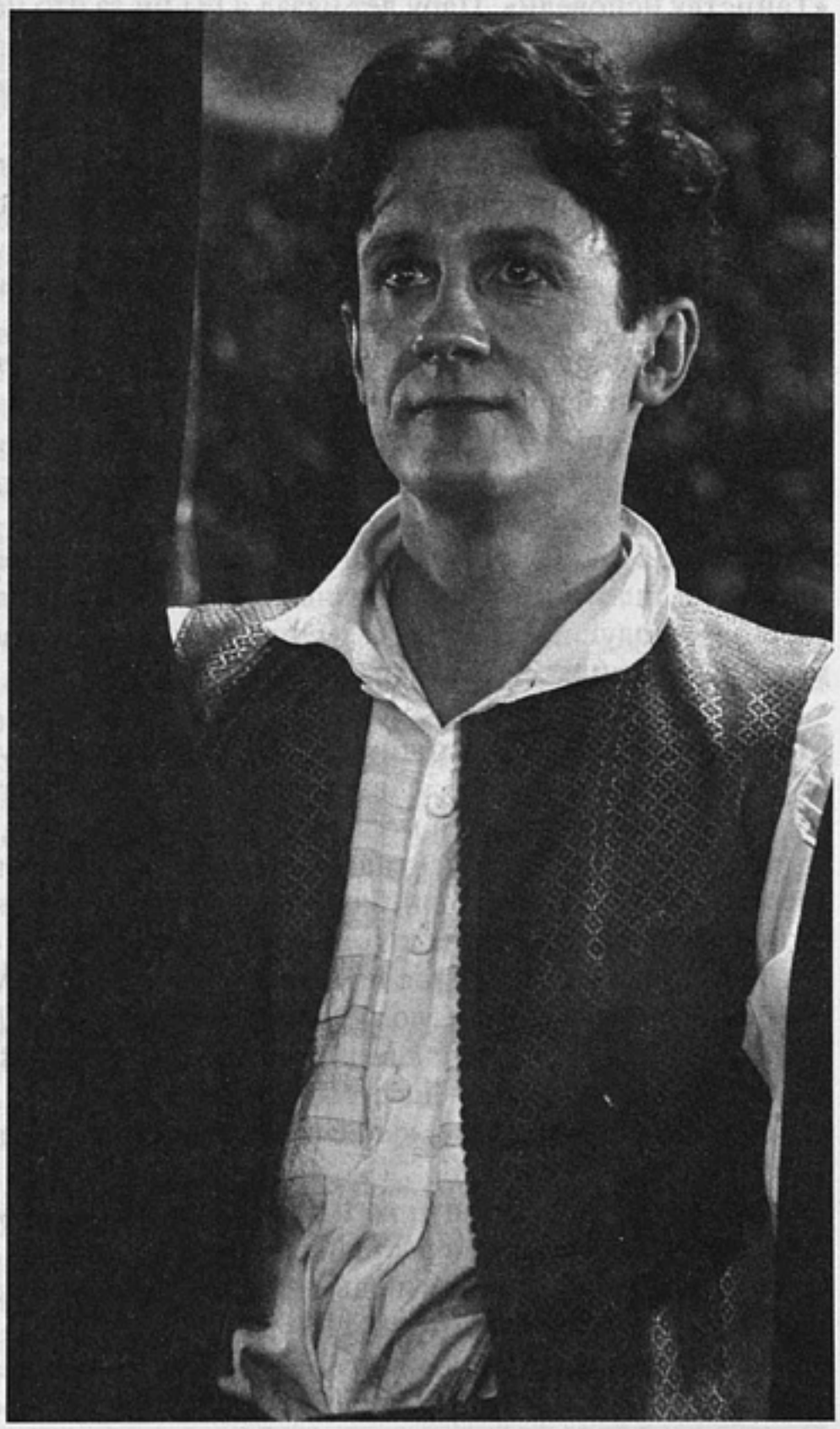
Говорухин. Какова *по существу* задача современного Запада? За что бьется Америка, какую судьбу заказывают себе респектабельные граждане у нас? А вот: жить долго, грубо говоря, *вечно*. Борются за обеспеченную старость. Законсервироваться бы в старости и — потреблять! (Между прочим, отсюда торчат уши десятка упоительных футуросюжетов, которые еще не написаны!)

Через двадцать пять лет в Швейцарии число людей старше восьмидесяти увеличится на 400 процентов, а в США — на 800 (прописью: восемьсот!)

Далее, сегодня состоятельные и богатые любого возраста идентифицируются со старостью. Ведь их генеральная задача — поддерживать биологическую жизнь сколь угодно долго, хорошо питаясь, роскошно отдыхая, употребляя в хвост и в гриву медицинских работников.

Напротив, бедные неизбежно идентифицируются с молодостью, ибо у них практически нет шансов протянуть долго. Но ведь это, господа, полный переворот в картине мира! Настолько новые, невиданные доселе вызовы, что рука сама тянется к перу и бумаге: пришло, пришло время футурошоков, беллетристики, фильмов и сериалов нового поколения.

У нас же до сих пор в чести социальные сюжеты каменного века. Например, «Ворошиловского стрелка» корили за призыв к мести и переделу. Да разве это хоть сколько-нибудь значимо? Отечественная критика мастерски умеет передергивать, подменяя подлинные конфликты фиктивными. У Говорухина пенсионер свят по определению, *что не факт!* Во-вторых, эпохальная фальшь заложена в том, что герой Ульянова автоматически солидаризируется с девочкой, внучкой, уничтожая *ее подлинных союзников* — ровесников, возможных сексуальных партнеров, любовников или мужей. Сюжет с изнасилованием до безобразия надуман и фальшив! Таким сюжетом поколение пенсионеров намеренно дискредитирует потенциальных конкурентов, *молодых*! По-честному, девочка и ребята должны вступать в схватку со старшими за право уверенно жить, эффективно работать, трахаться по обоюдному согласию, неограниченно рожать!



«Сибирский цирюльник», режиссер Н.Михалков

Все же в подкорке у молодых доминирует идея: мы недавно, только что родились. Старшие уже после тридцати пяти живут в предощущении смерти. Одно это разносит поколения самым радикальным образом. Говорухин осуществляет феерическую подмену, но его картину обсуждают или осуждают в той системе ценностей, которая с неко-

торых пор не существует в качестве сколько-нибудь значимого социального феномена.

Кроме прочего, старшие поколения консервируют старую эстетику. В трехлитровых банках, по-советски маринуют давно неактуальную систему представлений своей молодости.

Рязанов. В «Тихих омутах», скучных и квелых, режиссер не безнадежен. Герой Абдулова возвращается к жене в исполнении Полищук, потому что они ровесники, союзники, одно поколение. У них общие социальные интересы. А вот молодая любовница — чужая, хотя, быть может, свежее и привлекательнее. За одно это, точное, Рязанова следует *хвалить*.

Далее, в «Старых клячах» вопрос снова поставлен правильно: тетки одного возраста, одного поколения закономерно объединяются в социальной борьбе.

Не спешите списывать Рязанова. Он плохо придумывает свои нынешние истории, но социальное чутье у него, как и прежде, хорошее.

Футурошок. Вот сериал, который еще не написан: конфликт «бессмертных» и тех, кто, едва родившись, вынужден, обслуживая старость, умирать.

Вот уже людей собирает не «идея крови», но идея личного бессмертия. *Молодые люди* и *старые боги* — главный вызов XXI века.

Чудо. В сущности, этот текст — завершающая часть трилогии, наследующая «Таинству исповеди». Пару лет назад я бы ни за что не поверил, что такое трезвое легкомыслие можно напечатать типографским способом, в респектабельном журнале. Но если вы меня слышите, значит, *невозможное случилось*. Необязательное, локальное, а все-таки чудо.

Хорошо бы наше кино стало наконец *искусством невозможного*. В противном случае — смерть. Без покаяния и воскресения. Потомки будут плеваться.

Вранье. Господа, ругали «Цирюльника» не за то! Михалков и крепок, и бодр, но хочется быть *еще моложе*. Хочется быть огурчиком, героем-любовником, но как? Вот: alter ego автора, Олег Меньшиков, *назначается юношей*. Эдакий символический перенос обеспечивает второй молодостью автора и всех зрителей, недовольных собой. Что же, теперь можно лгать про возраст в глаза?!

Нет, господа, врете, у вас в глазах усталость, *тоска*. Врете.

Будь или не будь. Текст не аналитика, а драматурга. Драматургу важнее всего напряжение, плотность эмоционального фона. Читатель, больше всего я боюсь твоего равнодушия! Будь умнее меня, дурнее меня, расточай комплименты или матерись, но только не будь равнодушным, не будь.

Мельников. Его умную, точную, страшноватую ленту «Семь невест ефрейтора Збруева» пересматриваю, едва попадется в телепрограмме, люблю. Проблема социального определения молодого солдата, дембеля, то есть человека ниоткуда, без прошлого и перспектив. Именно тогда, в начале 70-х, появились первые тревожные звоночки: Политбюро начало стремительно дряхлеть и окапываться, парализуя социальную и поколенческую ротацию сверху донизу.

И все-то в этой картине на месте, даже диалоги. Марианна Вертинская играет популярную столичную актрису, себя: «Бываю в Доме кино...» «Ну, это тяжело, со стариками. Старик ведь это что? Как сказал Виктор Гюго, старик — это мыслящая развалина», — не стесняется Збруев.

То есть вы чувствуете, какое оголтелое кино?! Дадаизм, да и только.

Стандарты. Я хотел бы внушить читателям «ИК» новую, иную систему зрения. Я хотел бы, чтобы они перестали считывать с экрана литературу и попытались *видеть глазами*. Следите за людьми, за людьми! За гендерной и возрастной психологией, за лицами и походкой!

Например, внимательный зритель объяснит успех фильмов Анатолия Эйрамджана еще и тем, что этот режиссер работает с героями не первой молодости, удовлетворяя запросы и ожидания гигантской армии тех, кто был воспитан

при совке. Пятнадцать лет этих людей глушат и унижают глянцевым западным стандартом, всеми этими манекенщицами, манекенами, силиконовыми грудями, отполированными на массажных столах бедрами. Эйрамджан говорит: ребята, пятидесятилетние, совки, вы хороши собой, обаятельны, привлекательны, *в самом соку!* Я, Эйрамджан, знаю про вас все, полтора миллиона пикантных историй. По нашему стандарту Наоми Кэмпбелл — черная уродина.

К Эйрамджану тянутся люди. Я много моложе, мне очень нравится сексапилка Наоми, но я понимаю, я уважаю Эйрамджана и его зрителя. *А вы?*

Хичкок. «Ряд наиболее знаменитых «книг для мальчиков», воспевающих жизнь вне системы ролей, были написаны тогда, когда их авторы находились в подобном «пограничном» состоянии перехода от одной установленной социальной роли к другой. Так, Марк Твен написал «Тома Сойера» в период ухаживания за своей будущей женой и находился, таким образом, на распутье в плане семейного положения»[1].

То есть возраст — не обязательно биология. Возраст — еще и ролевая установка. В картинах Хичкока мужчинам, призванным воплощать инфантильную растерянность, придается мама в исполнении актрисы, которой столько же лет от роду, сколько и экранному сыну, и которая никак не может быть его биологической матерью, а скорее, психологически замещает жену и любовницу. Наши с таким, грубым и сильным, не работают.

Образец. Пугачеву, Киркорова, которые мне не симпатичны, тем не менее уважаю за безукоризненный бизнес-проект. Она: символический капитал, опыт, авторитет. Он: неуемная энергия, ужимки и прыжки, жизненное пространство впереди. Если бы таким образом не *унижалось мужское*, объявил бы сладкую парочку образцом для подражания.

Катастрофа. Не иначе. В телепрограмме «Времечко» московская сваха делится опытом. В последние годы мужчины *заказывают женщин, старше себя* лет на десять-двадцать. Женщины — соответственно, мужчин гораздо моложе, чем они сами. Среди прочих аргументов — безопасный секс (она уже не может рожать, то есть никакой ответственности ни за что), неспособность постсоветского мужчины обеспечить семью материально (жена исполняет роль кормильца, укоренившуюся в социуме еще в 70—80-е годы).

Социальный тупик, *антропологическая катастрофа*. Заметьте, речь не о *реальной любви,* которой никто не указ, а о системе сознательного, рационального жизнеустройства — в направлении комфорта и самодостаточного потребительства.

Еврей. Вот бегу я по аллеям тульского парка. Как всегда, быстро, красиво, на загляденье. С наглой улыбкой, еще чуть-чуть молодой. В тишине аллей длинный шахматный стол. Сгрудились мужички неопределенного возраста, без жизненных перспектив, вне всякой идентичности. «Гляди, еврей побежал», — кивает на меня человек, заедающий мутное пиво упругой таранькой. «Евре-ей!» — соглашается его товарищ где-то за моею спиной, вдалеке. Вот вам — моя страна, лихорадочно считающая нефтедоллары, но позабывшая деклассированное, обезумевшее население.

Бегаешь быстрее всех, спешишь жить и любить?
«Еврей!»
Пардон, извините, принято считать, что евреи, того, шахматисты.
«Врешь, гад, шахматисты — русские!»
Переспал с красавицей, с двумя?
«Еврей!»
Но у нас все по любви, по взаимной договоренности, я не виноват!
«Врешь, снасильничал, купил, заманил!»
Да у меня и денег-то нет, красавица кормит.
«А я что говорю! Форменный еврей».
То есть я теперь еврей со всех сторон?

[1] Селигмен А. Проблема доверия. М., 2002, с. 208.

«Да, со всех».

А как же кровь?

«И кровь твоя перекипела. На бегу».

Вот и ладно. Ладно. Дайте мне израильский паспорт.

Боже, что там в головах!

Господи, дай им всем по бесплатной проститутке.

Измена. Ровно на этом месте из-за плеча выглядывает любопытная женщина: «А ведь ты спекулируешь темой! Я бы сказала, беспардонно спекулируешь, нагло». «Тс-с! Тихо, молчи. Спекулирую. Совсем чуть-чуть, в интересах дела. Видишь ли, здесь такой счастливый случай: интересы дела совпадают с моими интересами. Понимаешь?» — «Понимаю. Все равно эдак нельзя». — «А как?» — «Больше, искренности, проще. Ну нельзя про такое, больное, серьезное — «интересно», даже сладострастно. Вот, у тебя получается *сладострастное письмо,* будто ты с этими идеями спишь».

Догадалась. Уличила. Приперла к стене. Сплю — с ними. Гуляю — с ними. С ними грущу. Их же обнародую и продам. С потрохами. За совсем небольшие деньги. А как жить? Чем кормить эту, «из-за плеча»? То-то и оно.

Другой. В России, и я не буду здесь оригинален, проблема «еврейского» — это *всегда* и *только* проблема Другого. И когда кому-то в очередной раз угодно назначить меня евреем, я никогда не сопротивляюсь, более того, никогда *не сомневаюсь,* что собеседник прав.

Еще более того: в такую минуту нет на земном шаре и в галактиках более правоверного еврея, чем я. Собеседнику угодно дистанцироваться, угодно вышвырнуть опасного меня в зону оседлости, в резервацию? Что же, он получит *такого* еврея, такого Другого, от которого содрогнется, которым подавится в результате. Не книжного, из Шолом-Алейхема, не декоративного, с пейсами и Талмудом, а еврея-еврея, который пойдет в защите своей идентичности, своей инаковости до конца, за горизонт, не моргнув глазом, не пощадив ничего.

Вы еще не знаете, какие упертые евреи получаются из русских мальчиков. Если нужно, одним лишь усилием воли, как в алхимической реторте, перегнав кровь, поменяют химический состав и генетику. Если нужно, территорию Другого превратят в укрепленное еврейское поселение. Те, кого не устраивает формула «ни эллина, ни иудея», в конце концов неприятно удивятся и пожалеют себя.

Кровь-2. Случилось, писал кинообзоры в журнальчик «Канадский паспорт», был несказанно удивлен. Провинциальная кинематография с небольшими бюджетами и скромными рынками сбыта предлагает иной, космический, по сравнению с нашим, великорусским, стиль мышления. Не говорю про титанов, вроде Эгояна и Кроненберга. Даже в рядовой, жанровой канадской продукции то и дело попадаются гениальности, простые, как мычание, но точные и тонкие.

Допустим, двухлетней давности лента про оборотней, *пустячок*. Не помню ни автора, ни названия. Помню вот что. Две сестры, два нелюдимых подростка, живут с родителями где-то на окраине заурядного канадского городка. И вот однажды душной летней ночью одна из сестер превращается в оборотня, в злую кусачую волчицу. Квазифантастика, дурной вкус? Не спешите. Самый что ни на есть *реализм*. Превращение мотивируется с последней простотой: в заветную ночь у девушки случаются первые месячные, что называется, первая кровь.

Задержка в развитии, томление и — внезапный выброс в новое качество. Вот вам, господа, *подлинный сюжет крови*. Вот это и есть уровень драматургии. Высокий уровень, честный. Вот что такое эти подростки. Едва у девочки случаются месячные, она по определению становится дикой зверушкой. Святой истинный крест: рвет, мечет, загрызает все, что движется поперек.

А вы говорите: нежный возраст, сто дней после детства, поосторожнее с птенцами. А я отвечаю: не ограничивайте себя наблюдением внутри вольера. Все же дикая природа — нечто принципиально иное. Кровь, мясо, инстинкты. Я бы не рискнул читать Тютчева — этим. Загрызут.

Алла Пугачева и Филипп Киркоров.
Фото Д.Лекая

Миноуг. Плотность женского времени в интервале от пятнадцати до двадцати пяти невероятна. Мужчина едва наигрался в прятки и футбол, отслужил срочную службу под началом бравых прапорщика, каптенармуса и фельдфебеля, едва как следует напился с первой попавшейся шлюхой, едва проспался и приготовился жить, глядь, а у этих, девчонок, за спиной огонь, вода, медные трубы, *судьба*.

Снова популярна Кайли Миноуг, самая беспощадная секс-машина, которая попадалась мне в телевизоре. Теперь ей, видимо, под тридцать, и в ее хищном облике проявилось нечто *человеческое*. Но десять-двенадцать лет назад эта миниатюрная пиранья ростом чуть больше 150 см регулярно выбрасывала на медиарынок поразительные клипы, где превращалась в бестелесное желание, в стерильную похоть. Ничего особенного: песня как песня, танцы как танцы, образцовая, но не запредельная пластика, невеликий бюджет. И при этом: глаза, губы, руки, бедра и всё-всё-всё транслирует страшную, всесокрушающую силу. Я не знаю, что противопоставить юной Кайли Миноуг, она не понимает человеческих слов.

Сложность в том, что женщина становится человеком *постепенно*. Первые месячные действительно перерождают ее в волчицу, первый ребенок возвращает ей Образ и Подобие.

Армагеддон. Мне хотелось бы внушить зрителям, критикам, режиссерам, что ключевые антропологические характеристики — не столько биология, сколько первооснова киноязыка.

Мужское, женское, юное, среднее, пожилое, «еврей», «араб», «русский» или «американец» — все это лексика, грамматика, синтаксис, первичное, программирующее и кадрирование, и монтаж. Положим, сорокапятилетний француз в Лондоне — *достаточная фабула* для умного Аки Каурисмяки («Я нанял себе убийцу»). Пятнадцатилетняя русская в Туле или Москве — еще одна драматическая проблема, хоррор нашего времени, триллер, фильм ужасов, а при желании — комедия для любого возраста.

Между прочим, родители, как вы с ними справляетесь? Хитрость, подкуп, грубое насилие, порка? Когда у меня будет больше времени и финансовой свободы, непременно издам бестселлер «Армагеддон: моя пятнадцатилетняя дочь». Кстати, на подобный текст способен человек, в реальности эдаким богатством не обремененный: именно поэтому все, что я сочиню, будет клинической *правдой*. Без сладких соплей и умолчаний.

Юля. Вот какую песню заказала на радио «Ретро» пятнадцатилетняя тульская Юля.

Не говори, что ты любишь меня.
Не говори, не говори.
И не проси, чтоб простила тебя.
И не проси, и не проси.

По совести, по уму, Юлю надо бы выпороть. До полусмерти. Пока еще не поздно. Пока все эти вредные рефлексы не закрепились в пустой девичьей башке. Беда в том, что ее ровесниц научили тому же. Будут развращать друг дружку всю оставшуюся жизнь. Будут культивировать эту идеологию, идеологию смерти.

Вот кто погубит Россию: *Юля с подружками*. А дураки говорят: мировой капитал, масоны. Гляди, россиянин, Юля подмигивает тебе своим обаятельным крашеным глазом. Не проси ее о пощаде.

Годар. «...Школьницы с бульвара Сен-Жермен, которые не знают ничего, кроме Бергсона и Сартра, так как родители запирают их дома, среди книжных стеллажей...» («Мужское — женское».)

Территория. Россия — это, конечно, не «кровь», а *территория*. Когда-нибудь русский и сопутствующие ему этносы окончательно выдохнутся, но в судьбе государства это не изменит ничего. Придут узкоглазые китайцы или рассудительные угро-финны, все равно, примут православие, переведут на язык иероглифов Димитрия Ростовского и «Повесть временных лет», напьются пшеничной водки, проспятся, а наутро назначат губернаторов и участковых, выставят боевые дозоры на границах и станут жить так же, как жили до них сотни миллионов русоволосых славян.

Попробуйте жить здесь по-другому. Попробуйте.

Киаростами. Его масштаб оценят впоследствии. Его фильмы предъявляют *пространство*, точно стерильную национальную идентичность. Территория у него — это и есть персидская «кровь». Национальное овнешняется и, вполне по Майринку, свертывается в действительность, в географию, в иранские горы, равнины, деревни, в густой, пропитанный Историей воздух.

Наряду с Каурисмяки, самый русский режиссер мирового кино.

Детство. Этническое — ничто. Социальный опыт — всё.

Смотрите, Украина, Малороссия, населенная нашими единокровными братьями и сестрами. Сбили пассажирский самолет, превратили в ходынку невинное авиа-шоу, бессмысленно заигрывают то с Россией, то с НАТО, не оплачивают нашу газовую трубу, каждые полгода — трагедия на шахте имени Засядько. Ларчик открывается просто: у страны нет преемственного опыта государственности. Страна никогда не была самостоятельной. Эти братья по крови, этот «юмор в коротких штанишках», еще наломают дров.

И за Севастополь, прав Балабанов, как-то отвечать придется. Не по уму, так по совести. Не по совести, так по уму.

Ужас. Единственное «национальное» образование, которое вызывает у меня непримиримый искренний ужас — постсоветские прибалты. Вот типичный пример подмены социального этническим маскарадом. Некоторым людям хочется в большую Европу. Маленькие страны, сложная промежуточная территория на границе Запада и Востока. Впрочем, сумели же финны остаться людьми! А просто *финны — не совки,* им не привили дремучую совковость. Кровь — одна, а повадки разные.

Господи, спаси маленькую Прибалтику от большой спеси. От самоупоения и, как ни дико звучит, от имперских амбиций. Кажется, что именно Прибалтика присоединяет к себе объединенную Европу, а не наоборот.

И, между прочим, мне никогда не нравился Раймонд Паулс: ни внешне, ни творчески, никак. Что это за такой «маэстро»? У нас варвары, чудо-богатыри: Тухманов, Добрынин, Зацепин, Шаинский. Титаны духа, гении масскульта. У них — скучный, интеллигентный маэстро. Не признаю.

P.S. Фантастика! *Только что* по радио «Маяк»: на открытии конкурса в Юрмале хулиган бросил в Паулса тортом! Попал, нет? Достоверно известно, что получил

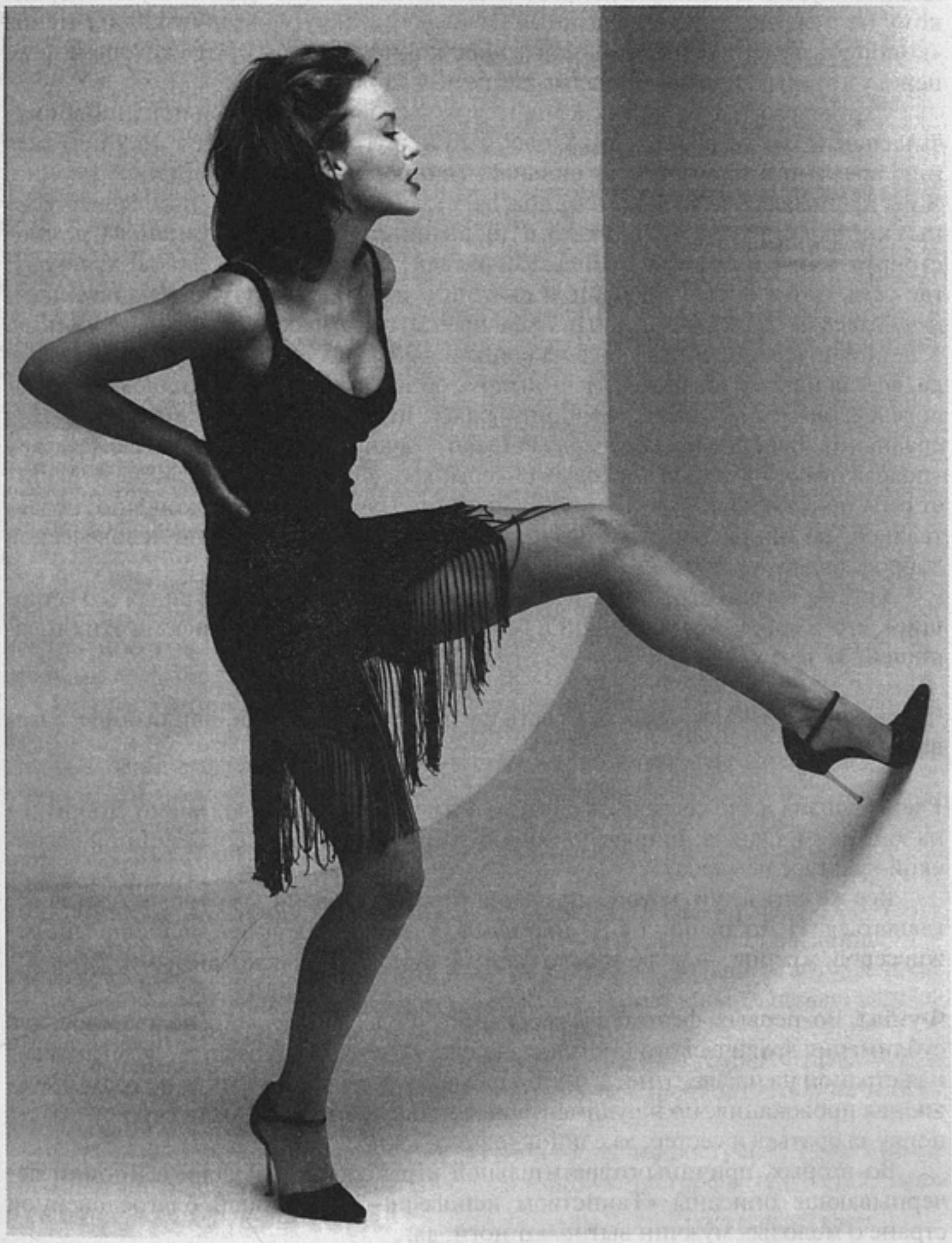
пятнадцать суток. Не Паулс, конечно, а хулиган. Привет от Мака Сеннетта! И от адептов подлинной массовой культуры!

Козьма Прутков. Даже политкорректность должна иметь разумные пределы. Иначе как отличишь сонного от мертвого?

9. Аккурат в 75-м (помню эту минуту, как теперь) я зачарованно спросил старшего, четырнадцатилетнего, товарища: «Откудова эта песня? Как это может быть?» Его ответную реплику воспроизвожу дословно: «Это написал один очень хороший человек!» Приятель и сам не знал человека по имени, просто оценил явление честно, так, как я, по малолетству, оценивать не решался.

Радиоузел тульского парка без конца, по кругу гонял «Во французской стороне...» с только что появившегося альбома Тухманова. Здесь важно вот что: дремучий советский ребенок, уже вполне наученный официальному государственному цинизму, этике наоборот, свинству, подлости и равнодушию, не наученный ничему основательному и безусловному, получил предметный урок *соответствия*.

Впервые некий старший товарищ осознанно соотнес этическую максиму



Кайли Миноуг

«хорошо» с действительно стоящей вещью. Это были обвал, потрясение, если угодно, первый религиозный опыт. Миру были возвращены здравый смысл, целесообразность, иерархия и порядок.

Мое восхищение этим человеком безгранично. Вы можете назвать любое имя в великой русской культуре, я все равно поставлю его *после* Тухманова. Потому что не знаю другого русского интеллигента, готового подойти к массе, к толпе *как угодно близко,* не жертвуя при этом ни профессиональным качеством, ни достоинством.

Мне пояснили, что Давид Тухманов — армянин. Это замечание необходимо для того, чтобы надежнее встроить главу в тематический контекст весьма, кстати, серьезной статьи. Впрочем, только на Востоке придают такое болезненное значение орнаменту, форме, каллиграфии, эстетике повседневного. «Саят-Нова» Параджанова, самодостаточное совершенство на территории материального убожества, — это близко, это отчасти Тухманов. Все же кровь имеет некоторое значение, не поспоришь.

Немного нервно. Я понимаю, велик соблазн отмахнуться от моих регулярных экскурсов на территорию здорового масскульта, объявив автора дурачком с плохим вкусом. Я понимаю, велик соблазн снова и снова лудить *полудохлые*, никому не нужные, ориентированные на «ближний круг» квазиинтеллигентские «кинопроизведения». Беспомощные провинциальные «штучки», которым грош цена, у которых, однако, немалые амбиции и бюджет.

Структурализм давно указал на то, что выдающееся кино и подлинный музыкальный хит устроены одинаково: и то и другое есть машина по уничтожению времени и производству сильной, единообразной коллективной эмоции. Я бы преподавал во ВГИКе и на Высших курсах не сомнительных отечественных киноклассиков (есть и такие), а Добрынина, Зацепина и Тухманова, демонстрируя, как эти люди на небольшом пятачке популярной массовой культуры, где семь нот и пять с половиной сюжетов, умудрялись сугубо техническими, *формальными средствами* добиваться предельного чувственного напряжения. Как они внутренне отзывались на социальный заказ толпы или, скажем, народа, всегда максимально *обостряя эмоцию*, обнажая нерв, не стесняясь своей человеческой подлинности, не притворяясь небожителями и пижонами. Для сравнения проследите, как сворачивают, глушат мелодический сюжет, как «подсаживают» эмоцию совковые рокеры, вроде Гребенщикова. Как одергивает себя прибалтийский интеллигент Раймонд Паулс, который, конечно, небесталанен, но никогда не стремится за горизонт, полагая главной человеческой добродетелью — *сдержанность.*

Кстати, вы догадываетесь, в каких выражениях обсуждали Гайдая его «старшие», его «серьезные» товарищи и современники? Где теперь искать этих товарищей? И зачем?

Чуковский. «Кинематограф тоже есть песня, былина, сказка, причитание, заговор» (1908).

Рвет. Я молча и зло соглашусь с тем, кто назовет нынешнюю манеру Добрынина кабацкой. Однако поправлю ехидного критика: а что в современной расейской культуре не «кабак»?

Все же есть вещи, которыми нельзя торговать, время, с которым нельзя соглашаться. И Добрынина я помню *иным.* А этих, нынешних — писателей, режиссеров, жрецов, — знаю только такими: чумовыми, раскованными. *Рвет.*

Футбол. Во-первых, феномен агрессивного «боления» за своих не что иное, как сублимация архаического инстинкта кровного родства. Команда, делегированная страной на правах этноса. Футбольные беспорядки в Москве не только очевидная провокация, но и рудиментарное проявление инстинкта «крови»: пасть порву за братьев и сестер, за единокровных, своих!

Во-вторых, причины отвратительной игры сборной России в Японии исчерпывающе описаны «Таинством исповеди—2»: в нашей благословенной стране о молодых мужчин вытирают ноги, да.

В России культ старческой мудрости и так называемого жизненного опыта, прямо наследующий эпохе великих старцев Политбюро. Даже дилетанту понятно: Измайлов, Сычев, Кержаков — лучшие футболисты России. Однако Романцев делал ставку на бывалых, уставших от жизни и любви.

Телевизор подтвердил: в Японии Измайлов и Сычев выходили на тренировку *первыми*! Романцев плевал: предпочел позор пополам с классовой солидарностью, поставив на пожилых, по футбольным меркам, мужиков с каменными лицами и деревянными ногами.

Восемнадцатилетние Измайлов и Сычев никогда не станут Федотовым и Стрельцовым. Спасибо тебе за это, дедушка русского футбола Олег Иванович! Спасибо за то, что защитил наши классовые интересы, — так написали в своем благодарственном письме Романцеву российские пенсионеры.

Волейбол. Пляж. В кругу выделяются две эффектные молодые женщины лет двадцати пяти. Конечно, незнакомы, но, проявив животную интуицию, солидаризируются: играют друг на друга, очень скоро образовав нерушимую команду. Если угодно, малую, совсем малую, но влиятельную *социальную группу*.

Здесь и сейчас они решают коллективные задачи: их объединяют возраст и пол. Достаточно для союза в этой, *предварительной,* ситуации. Вот их социальная страта: молодые, свободные красавицы, волчицы. Они еще не соперницы. Едва дело дойдет до индивидуальной борьбы за привилегии и самца, перегруппируются, перегрызут глотки друг другу.

Но я не про волейбол, а про кино, которое как раз и призвано прозревать вот такое — социальное — в биологическом.

Наташа. Когда я руководил киностудией «САД», возглавляла Студенческий клуб тульского Политеха. Была на три года старше меня, окончила ГИТИС, между нами не случилось отношений, кроме служебных. Разочаровавшись в столичной богеме, Наташа культивировала наступательное православие, яростный антикатолицизм, выборочный антисемитизм. Едва я оживлялся в присутствии симпатичной студентки, делала мне ироничное замечание, предполагая, что меня одолевают бесы и мне следует немедленно спасаться. «Вот с этой и спасусь!» — огрызался я, приводя непосредственную начальницу в исступление.

Практиковала вялотекущий роман с богатым молодым шведом. В конечном счете вышла замуж за пожилого польского профессора, от которого вскорости родила. Я узнал об этом в Москве три года назад, заклацал зубами: «А наши православные парни?! Почему же — польский старичок?! И что сделалось с ее антикатолицизмом?! Неужели поцелует папе сандалии?!»

Пару лет назад пересеклись в Туле. С ходу попыталась ошеломить меня европейским лоском и совковым гонором. Я был подчеркнуто груб, посоветовал немедленно рожать второго и третьего. Чтобы нейтрализовать бабью дурь полезными делами.

Но самое интересное здесь вот что: становление девушки осуществлялось даже не в ГИТИСе, а в салоне красоты уничтожаемой ныне гостиницы «Интурист», которым заведовала родная Наташкина тетка. Конечно, конечно, весь этот бред — онанизм, антисемитизм — прививают нашим добродушным, нашим недалеким девчонкам интуристы, все эти шведы, поляки и прочие проходимцы. Больше некому. В таких вот ситуациях я стр-рашный националист! Непримиримый.

Тула. «В Москве куда меньше красивых девушек, чем у нас, в Киеве». — «Чепуха. Просто в Москве куда больше денег. Поэтому московские красавицы, эти юные куколки, ездят в дорогих авто. Если на то пошло, больше всего красивых девушек в Туле: все они, за редким исключением, вынуждены ходить по улицам пешком. Возить их некому, не на чем да и незачем».

Даже самые безупречные тульские барышни все еще готовы отдаваться *за так*. За красивые глаза. За остроумный, изысканный треп. За день и ночь обоюдного удовольствия.

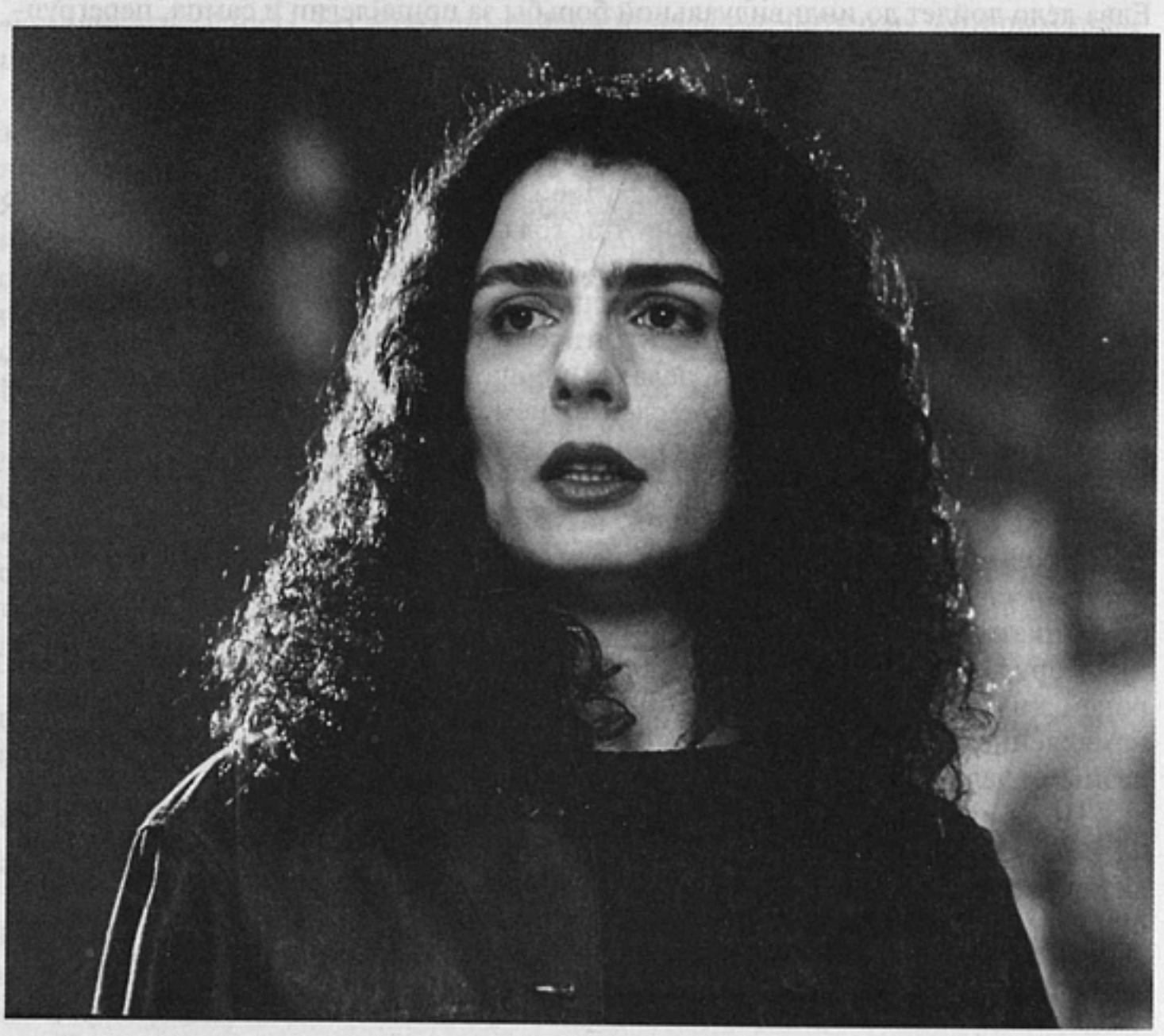
В Туле деньги по-прежнему не стоят ничего: их попросту нет. Тула, придет время, будет спасать страну от антропологической катастрофы: случается, здесь и сегодня *рожают по любви*.

Окончание следует

ЛАБОРАТОРИЯ КРИТИКА

ОЛЕГ АРОНСОН

Приключения вымысла



«Арарат», режиссер Атом Эгоян

Кульминационный момент фильма Атома Эгояна «Арарат» — на таможне задержан молодой человек, везущий из Турции коробки с кинопленкой. По его словам, в коробках находится материал для фильма: запечатлены местности Армении, население которых подверглось геноциду в 1915 году, когда погибли и родственники этого юноши, и сотни тысяч его соплеменников. Таможенник не торопится. Завтра он уходит на пенсию. Он подозревает, что в коробках наркотики. Он практически уверен в этом, но, желая продлить свой последний рабочий день, долго выслушивает рассказ об этом «исторически забытом» событии, память о котором передается от родителей к детям, от одного поколения армян к другому. И подозревая, что рассказ этот может быть лишь завесой, прикрытием, «легендой» контрабандиста, он, маленький человек благополучного мира и бла-

гополучного времени, у которого очень сложные отношения с собственным сыном, в конце концов предлагает вырубить свет — чтобы не засветить пленку — и открыть коробки. Свет погашен, и в темноте таможенник спрашивает юношу: «Вы по-прежнему утверждаете, что говорите мне правду?» На что тот, уже несколько раз пойманный опытным чиновником на лжи, отвечает: *«Все, что я рассказал, абсолютная правда»*.

Это не только кульминация фильма. Это судьба повествования, участь нарратива, балансирующего на грани «правды» и «легенды», различие между которыми неминуемо стерто. Юноша отвечает на вопрос, касающийся наркотиков? Или он отвечает на вопрос о геноциде? Эта двусмысленность, сохраненная в фильме, проявляет двуликий характер повествования, где вымысел необходим, чтобы говорить правду, а вера в рассказываемое — чтобы заставить другого поверить в вымысел. Можно сказать, что «правда» всегда оказывается неким образом, которому недостает повествования, недостает собственной истории, поскольку «правда» никогда не бывает личной. Ей нужен свидетель. Повествование, художественное или историческое, вербует таких свидетелей, рассказчиков, верящих в рассказываемое.

Ужас геноцида и Холокоста состоит не только в том, что «это было», но и в том, что *это* неизбежно становится рассказом, а значит, вымыслом в том числе.

Лиотар говорил, что после Освенцима невозможны метанарративы (христианство, искусство, философия, история и т.п.). Это можно понимать не только как кризис легитимации больших теорий вследствие того чудовищного тупика, к которому они привели, но также и по-другому: в событии «Освенцим» максимально обнажен момент эмпирического сопротивления воображению. Но когда невообразимое явлено, что же мы имеем в результате в качестве образа? Похоже, что это именно вымысел, составные части которого — непредставимое, *неизбежность забвения* или *слепота*. Парадокс в том, что об этом нельзя думать, мыслить, говорить по-прежнему, подключая воображение и образы-представления, но и другого способа нет. Ведь даже когда Адорно или Лиотар говорят об Освенциме, то невольно используют его как метафору, то есть переводят его в плоскость поэтически и исторически возвышенного повествования: то, что превышает возможности нашего воображения, но при этом, взывая к осмыслению, переосмыслению и сопротивлению, оказывается целесообразным в своей чудовищной нецелесообразности. Этот странный момент «важности» и «нужности» катастрофы почти непреодолим, сопротивление повествованию со стороны «памяти» крайне слабое и в конце концов ориентируется на приемы самого повествования. Документы молчат, пока через них не начинает говорить кузнецовский «Бабий Яр» или солженицынский «Архипелаг ГУЛАГ», пока «правда» не находит для себя такие коммуникативные фигуры наррации (и «вымысла»), в которых мы уверяемся, что «все, что было рассказано, абсолютная правда». Сегодня уже можно говорить о том, что своеобразным «документом» Холокоста становится «Список Шиндлера», а всей второй мировой войны — «Спасение рядового Райана». Кинематограф предлагает образы, которые воздействуют сильнее, чем документы, и сильнее, чем литература, на них основанная. (И потому фраза Никиты Михалкова, что Спилберг своим фильмом о рядовом Райане отобрал у нас победу в войне, выглядит вполне справедливой. Она исходит не из истины исторического метанарратива, а из малой истины коллективного аффекта, порожденного кинообразом.)

Образы кинематографа «свидетельствуют» аффективно. Но это оказывается возможным лишь при определенных условиях. Одно из них — вымысел.

Всякий нарратив основан на подражании. И вымысел постоянно являет себя в несоответствии объекту подражания. При этом не важно — вымышленный рассказ или исторический, претендующий на некую «истину фактов». Именно этим он вовлекает зрителя — отсылкой к формам времени и субъективности, то есть к тому, с чем можно отождествиться или — «узнать правду» (и в смысле остраняющего приема «узнавания», и в смысле «знания»). Вымысел сопутствует повествованию, но сегодня, во многом благодаря образам кинематографа, на первый план выходит другая зависимость: повествование (сколь угодно «правдивое») становится частью вымысла.

«Список Шиндлера», режиссер Стивен Спилберг

Есть в кинообразе нечто дополнительное, что не может быть поглощено поэтическим и историческим языком (а возможно, и вообще противостоит лингвистически понятому языку). Это то, что оказывается способно удерживать в коммуникативном аффекте момент непредставимого и невообразимого. Всякий перевод подобного аффекта в план языка повествования формирует либо «метанарратив» (стремящийся быть высказыванием-для-всех), либо «вымысел» (образ без представления).

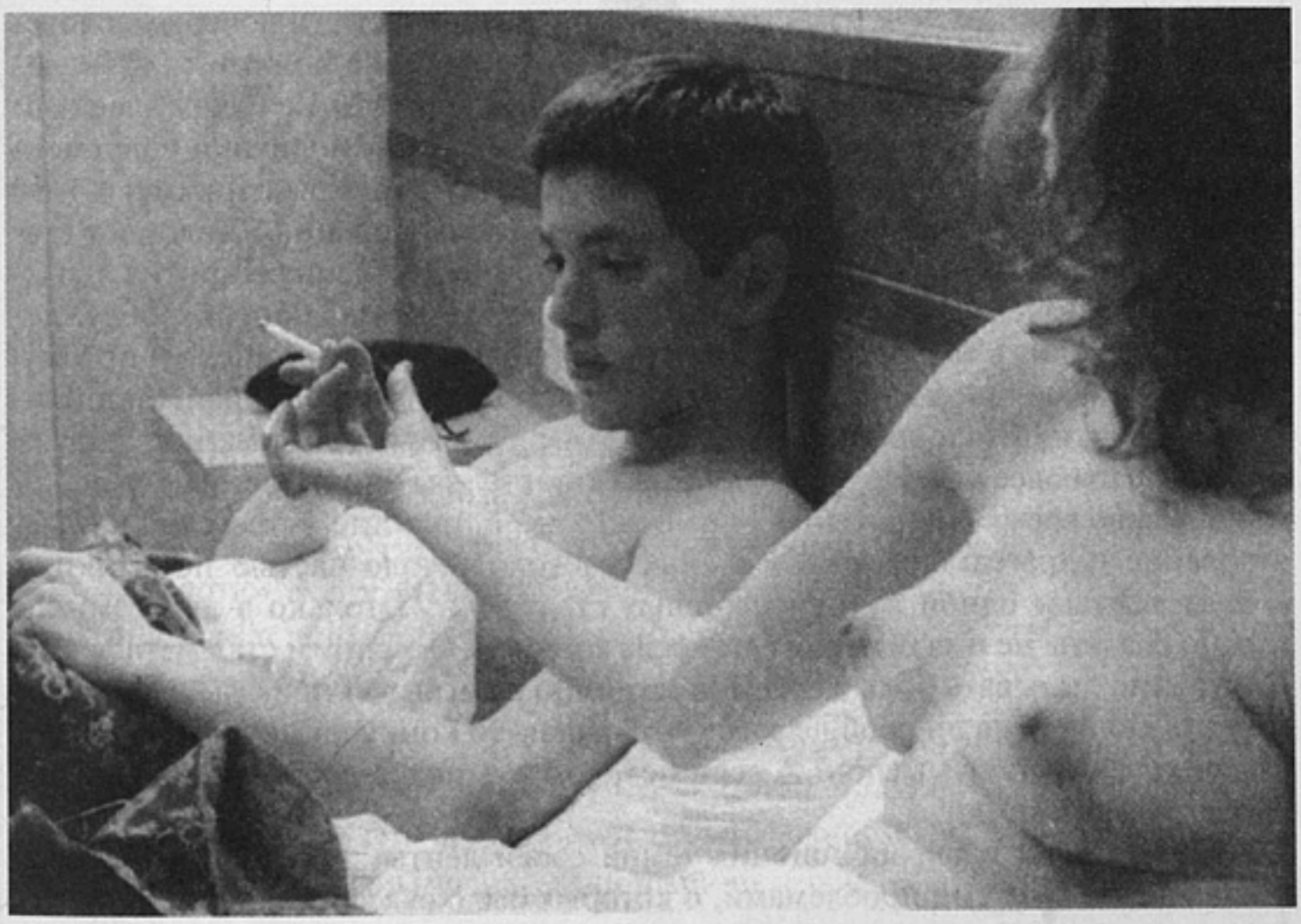
Первый вариант мы наблюдаем постоянно, когда, например, история уничтожения евреев и антисемитизм становятся частью современной политики, а Холокост превращается в популярный сюжет (который, будучи выбран темой фильма, делает этот фильм претендентом на главные призы главных фестивалей). Это пример очень показательный и слишком громкий. К нему мы еще вернемся, а пока обратим внимание на второй вариант, который отсылает нас к повествованиям почти невидимым, но имеющим схожую судьбу.

Очень показателен в этом смысле один из последних фильмов Катрин Брейа «Узкий пролив». Это камерная картина, сюжетом которой является почти банальная история: женщина средних лет знакомится на пароме с несовершеннолетним юношей, соблазняет его и расстается с ним по прибытии в пункт назначения. Однако фильм Брейа не об этом. Скорее, это фильм о «вымышленном повествовании», о соблазнении рассказом. Речь является главным элементом фильма, причем не просто речь, а именно наррация. Но не та, которую мы можем связать с фабулой, а наррация как аттракцион, как то, что вовлекает в не меньшей степени, чем изображение. Героиня на протяжении всего фильма рассказывает историю своей жизни и вытекающую из нее историю своего отношения к мужчинам. Сначала — в кафе, где они с юношей случайно встречаются, затем в duty free shop, куда, не прерывая беседы, они перемещаются, потом она произносит долгий монолог уже в баре на пароме и не перестает говорить и во время их секса у нее в каюте. Эта речь очень напоминает «внутренний монолог» героини другого фильма Брейа — «Романс», она во многом построена на феминистских клише, в основе которых — действия и поступки мужчин, унижающих женщину, не принимающих ее в расчет. Но если в «Романсе» Брейа сосредото-

чена прежде всего на «взгляде», который остается мужским, несмотря на весь феминизм закадровой речи, то в «Узком проливе» предметом анализа становится уже сама речь.

В речи героини «Узкого пролива» соединены феминистские мотивы — в традиционном контексте они выглядят ее субъективным *вымышленным рассказом* — и «факты жизни» (неудачный брак, жестокий и властный муж, который ее бросил и из-за которого она теперь не имеет детей и т.д.), своего рода рассказ «исторический». Финал фильма, когда влюбленный мальчик, вовлеченный в повествование, ставший свидетелем и соучастником истории, видит, что героиню встречают заботливый муж и ребенок, может показаться простой перипетией, но функция его оказывается более сложной.

Подобный сюжетный поворот в кино и вправду не нов. Во многих картинах используется прием «разоблачения сна», особо любимый Бунюэлем, а «Женщина в окне» Ланга построена на нем целиком. Другой пример введения дополнительного ложного повествования — структура «фильм в фильме», позволяющая включить эпизоды, фальсифицирующие главное повествование. Однако интереснее всего сравнить «Узкий пролив» с американской картиной «Обычные подозреваемые» (режиссер Брайан Сингер), где в финале также разоблачается рассказываемая история, но с той разницей, что всю эту историю зритель видел, то есть был непосредственным зрителем вымысла. Несомненно, что финальный сюжетный поворот оказывается в этом случае более эффектным, но как раз из-за дублирования изображением речи теряется различие, принципиальное для Брейа, — между фабулой и повествованием. В американском фильме они совмещены, что делает вымысел всего лишь трюком, лишая его того самостоятельного значения, которое позволяет ощутить присутствие неизобразимого в кинообразе. Финал «Узкого пролива» выводит вымысел на первый план, подобно тому как на первом плане в фильме располагается речь, а не изображение. Это еще более подчеркивает единственный эпизод картины, когда женщина умолкает. Герои сидят за столом в баре, камера фиксирует их молчание, зритель ждет продолжения рассказа, а на заднем плане вне фокуса дает представле-



«Узкий пролив», режиссер Катрин Брейа

ние иллюзионист. Повествование в кино столь же аттрактивно, как и цирковое представление. Финал демонстрирует не только то, как разрушается идентификация, сформированная рассказом, но прежде всего то, как расходятся представление и образ, а весь рассказ оказывается частью иного образа, кинематографического, в котором вымысел обладает большей самостоятельностью, чем видимое и воображаемое.

У Брейа мы обнаруживаем феминизм, по крайней мере, в двух его проявлениях. Одно — в речи, оно вовлекает в повествование, оказываясь «вымыслом». Это уже сформировавшийся «культурный» феминизм, осваивающий разные языки, fiction, набор современных уже не только половых, но и гендерных стереотипов и шаблонов. Такой феминизм давно стал одной из властных стратегий современного общества. Феминизм другого рода менее акцентирован. А иначе и быть не может, поскольку это — феминизм действия, этика praxis'a, который не может найти «своей» речи, «своего» повествования. Он проявляет себя в косвенном указании на источник власти, каковым в фильме оказывается именно женщина. Такой феминизм молчалив и слеп, он заключен лишь в поступке, в котором ты готов отказаться от «своей истории» (в пользу *другого*), обнаружить способность к слабости, к «становлению женщиной», способность влюбиться и проиграть.

Позиция рассказчика лишает подобной возможности, поскольку через неизбежно сопутствующие любому рассказу вымыслы создается пространство вовлечения, властное поле. Такая позиция требует изначальной идентификации, когда женщина ты или еврей определяется через самоименование, а не через поступок. Ведь только обретя момент самотождественности, момент, в котором ключевой оказывается фигура идентификации, фактически перестаешь быть меньшинством, а становишься рассказчиком, невольно участвующим в дискурсе феминизма, в его политической стратегии. Таким образом, феминизм сегодня еще более сужается, уже не только отсылая нас к полу и даже не к социальной роли (гендеру) женщины, а указывая на способность быть иным (претерпевать моменты *становления другим*), ускользая от самых прихотливых стратегий господства.

Однако проблема превращения феминизма в политический дискурс куда менее драматична, чем одна только тема Холокоста, хотя и в том и в другом случае мы фактически имеем одну и ту же схему: жертва использует свой статус в собственных целях и с определенной выгодой для себя. Почему именно Освенцим становится ключевой метафорой для философов, размышляющих о современности, даже если они и пытаются придать ей универсальное звучание? Ведь Освенцим, как известно, — лагерь, который стал ключевым в повествовании о Холокосте, повествовании, в котором слово holocaust (ликвидация) отождествилось именно с уничтожением евреев. Мы не будем здесь обсуждать достаточно сложную тему Холокоста как части политики современного мира, обратим лишь внимание на то, что, будучи переведенным в режим «большого повествования», претендующего на метанаррацию, Холокост становится политическим мероприятием и получает естественную критику в вымысле, втягиваясь в бесконечную тяжбу аргументов «за» и «против» (обсуждение их не входит в задачу этой статьи). Так происходит в том числе и потому, что образ символической жертвы, с которой отождествились евреи, апроприировав понятие «Холокост», сильнее и больше любого повествования. Это уже *вымысел*. Но вовсе не потому, что не было катастрофы уничтожения еврейского народа во время войны, а по совершенно иной причине — трагедия и повествование о трагедии разошлись, повествование стало частью политики, а «образ жертвы» одной из дискурсивных стратегий. И только в этом смысле можно сказать: нельзя быть евреем после того, как Освенцим стал метафорой. Допустимо ли играть роль жертвы, постоянно выигрывая приз за «лучшую из жертв»? Допустима ли вообще здесь хоть какая-то конкуренция, становящаяся конкуренцией вымыслов? А если нет, то где многие другие жертвы? Ведь был и геноцид армян.

Когда Эгоян избирает геноцид темой своей ленты, то он волей-неволей сталкивается со всеми проблемами, о которых было сказано. Вопрос «как рассказать о геноциде, не превращая его в вымысел», возможно, ключевой для фильма «Арарат». И Эгоян выбирает самый сложный путь — он показывает, как, какими способами, обретая речь, становясь повествованием, происходит превращение события в вымысел.

В фильме несколько взаимно пересекающихся историй, каждая из которых касается событий 1915 года, но рассказывается из нынешнего дня, людьми, озабоченными сегодняшними делами и проблемами. Режиссер, которого играет

Шарль Азнавур, снимает фильм о геноциде. Его дочь, искусствовед, читает лекции о судьбе армянского художника-эмигранта, спасшегося во время геноцида. Жених ее дочери рассказывает о геноциде таможеннику. В каждом случае повествование обнаруживает границу, за которой начинается его неуместность. Мы видим режиссера на съемках, среди декораций и актеров, изображающих привычное голливудское насилие, а затем — на премьере, среди буржуазной публики, где роскошные дамы в бриллиантах утирают мелодраматические слезы. Искусствовед тщетно пытается ввести рассказ о пережитых художником бедствиях в интерпретацию его картины. Рассказ юноши на таможне (становящийся «дискурсом жертвы») выглядит как стратегия обмана. И только в серии этих поразному фальсифицирующих событие нарративов возникает образ события — как условие возникновения самих этих нарративов. У этого образа нет языка и нет изображения, он весь — в разорванной коммуникации, в которой через этот коммуникативный образ-аффект геноцида возникает некая общность, сообщество, держащееся именно такого этического основания. Армяне ли это? Если да, то только те, кто знает, как молчать о геноциде, или, точнее, говорить о нем, не становясь жертвой. Но таким армянином будет всякий, кто готов разделить с другими не истину этого геноцида, а именно его вымысел, его неизбежно фальсифицированный образ.

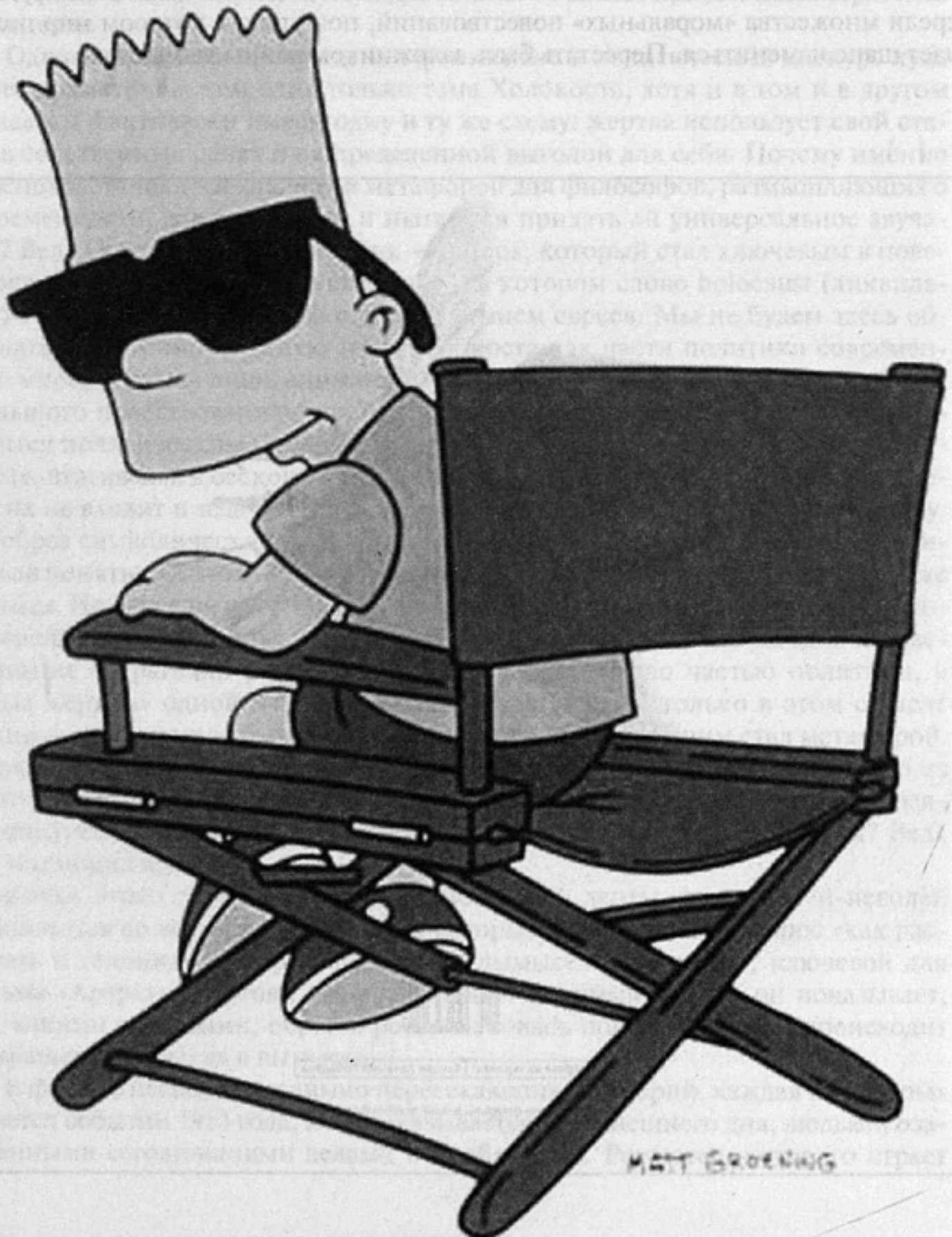
Эгоян завершает «Арарат» моральным парадоксом (сродни финалу другого его фильма «Славное будущее»/«Прекрасное завтра»). Таможенник, буквалист и зануда, обнаружив наркотики, тем не менее отпускает преступника. Нам не объяснено почему, но, конечно, не из-за сочувствия к армянам. Просто жест таможенника — единственное этическое действие (момент *становления другим*) среди множества «моральных» повествований, поступок, в котором мир получает шанс измениться. Перестать быть заложником войны вымыслов.

Batesde Wasp

art. lebedev

Смотрите на экранах! | Студия Артемия Лебедева

http://www.design.ru, e-mail: mailbox@design.ru


MATT GROENING

ПОЛ Э. КАНТОР

Семейка Симпсон

Вот уже тринадцатый год в воскресный прайм-тайм Америка усаживается у телевизоров, чтобы увидеть себя в персонажах, вышедших из-под карандаша Мэтта Греннига — «альтернативного», как он себя называет, режиссера-мультипликатора. Феноменальный успех долгоиграющего сериала «Симпсоны» Гренинг объясняет тем, что срисовал эту семейку со своего семейного альбома, и все персонажи — реальные люди со своими реальными проблемами. По опросу, проведенному в Америке в августе 2002-го, «Симпсоны» занимают самую верхнюю строчку в хит-параде сериалов. За годы экранной жизни сериал претерпел и хулу, и хвалу. Простодушные на первый взгляд «Симпсоны» — хитрое творение, которое не устают трактовать социологи, которое изучают в университетах. «Я дурак, и горжусь этим» — этот лозунг Барта Симпсона несет в себе противоположный смысл: вызов обществу взрослых, карнавальную мистификацию, которая импонирует молодежи.

Мы предлагаем вам сокращенный вариант статьи профессора Виргинского университета (США) Пола Э. Кантора, посвященной одному из аспектов социологического анализа «Симпсонов», давно и хорошо известных и российским телезрителям — сериал уже не первый год с успехом идет на канале REN TV.

Н.Ц.

Хотя сериал «Симпсоны» может показаться просто бездумным развлечением, на самом деле он представляет собой образец самого утонченного юмора и сатиры, когда-либо появлявшихся на американском телевидении. В течение нескольких лет сериал затрагивал множество серьезных проблем: ядерная безопасность, окружающая среда, иммиграция, права геев, женщины в армии и так далее. Парадоксальным образом именно фарсовая природа сериала позволяет ему быть гораздо серьезнее, чем другие телевизионные передачи.

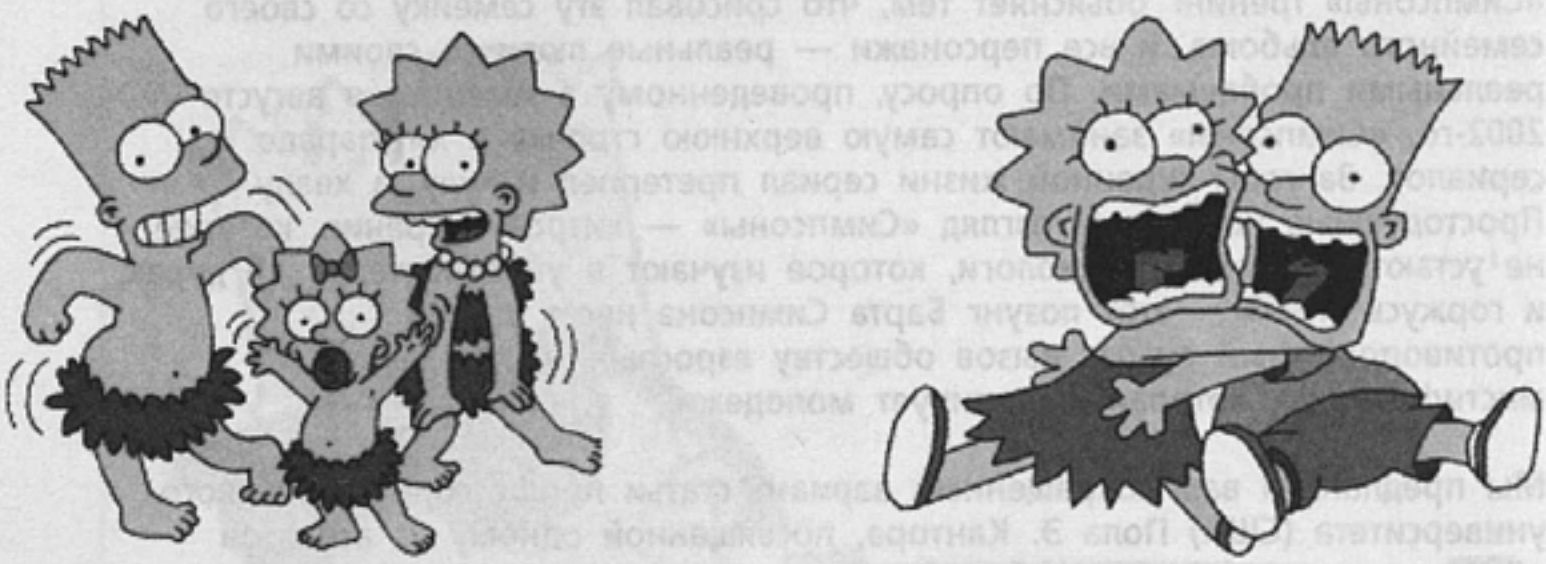
Не стану, однако, рассуждать о политике сериала в узком партийном смысле. «Симпсоны» высмеивают и республиканцев, и демократов. Местный политический деятель, который чаще всего появляется на экране, мэр Куимби, говорит с сильным акцентом, характерным для Джона Кеннеди, и, по большей части, действует как политикан, тесно связанный с партийной машиной демократов. А в зловещей политической силе, которая из-за кулис правит мультипликационным городом Спрингфилдом, можно безошибочно узнать республиканцев. Целый эпизод посвящен неоправданно жестокой карикатуре на экс-президента Буша. «Симпсоны» намекают и на неоправданные расходы демократов. Когда дедушка Эйб Симпсон получает деньги по почте, на самом деле предназначенные его внукам, Барт спрашивает: «Тебя не удивляет, что ты получаешь чеки совершенно ни за что?» Эйб отвечает: «Я полагаю, это потому, что демократы снова у власти».

Политика в «Симпсонах» представлена как проблема семьи.

Это становится возможным, поскольку Симпсоны представляют собой портрет типичной среднестатистической американской семьи, моделирующей общество: отец (Гомер), мать (Мардж) и дети (Барт, Лиза и маленькая Мэгги).

Многие комментаторы сетуют, что «Симпсоны» демонстрируют ужасные ролевые модели родителей и детей. Популярность сериала часто служит доказательством упадка семейных ценностей в Соединенных Штатах. Но критикам «Симпсонов» следует ближе приглядеться к сериалу и рассмотреть его в контексте телевизионной истории. Ведь при всей своей фарсовости «Симпсоны» утверждают институт семьи как норму. Это немалое достижение.

Десятилетиями американское телевидение стремилось к ревизии института семьи-ячейки и предлагало в качестве альтернативы различные варианты семей с одним из родителей или другие нетрадиционные семейные образования. Начиная с 70-х годов в таких сериалах, как «Элис» (1976—1985), телевидение стало совсем уж откровенно удаляться от нормативных семейных ценностей, полагая, что другие модели воспитания детей могут быть столь же или даже более успешны. Эта тенденция возникла во многом благодаря стандартной голливудской практике создания новых проектов при помощи простого варьирования успешных схем. В конце концов Голливуд дошел в своих поисках до логического конца — до семьи без родителей. Популярный сериал киностудии «Фокс» «Пятеро» (1994) показывает семью, состоящую только из детей, которые после гибели родителей в автокатастрофе сами воспитывают друг друга.



«Симпсоны» — самодостаточный постмодернистский сериал, который иронически использует традиции семейных мультсериалов, таких как «Флинтстоуны» или «Джетсоны», а им, в свою очередь, предшествовали известные комедии положений о семье-ячейке 50-х годов: «Я люблю Люси», «Приключения Оззи и Харриет», «Отец лучше знает», «Оставьте это Биверу». Оглядываясь на эти фильмы, мы можем легко увидеть изменения и дискретность, внесенные «Симпсонами». Папаша Симпсон уже не самый умный в семье. Но фундаментальный смысл фильма все равно работает на идеологию полной семьи: «Даже плохая семья лучше, чем ее отсутствие».

Некоторых приводят в ужас дети, подражающие Барту, не уважающему авторитеты, в частности, учителей. Но критики «Симпсонов» забывают, что в основе непокорности Барта лежит почтенный американский архетип, что Америка вообще основана на непокорности и неуважении к авторитетам. Барт — это американский символ, модернизированная версия Тома Сойера и Гека Финна в одном лице. Потому что при всем своем бунтарстве Барт ведет себя так, как подобает мальчику в американской мифологии — от комиксов «Деннис-Угроза» до комедии «Наша банда».

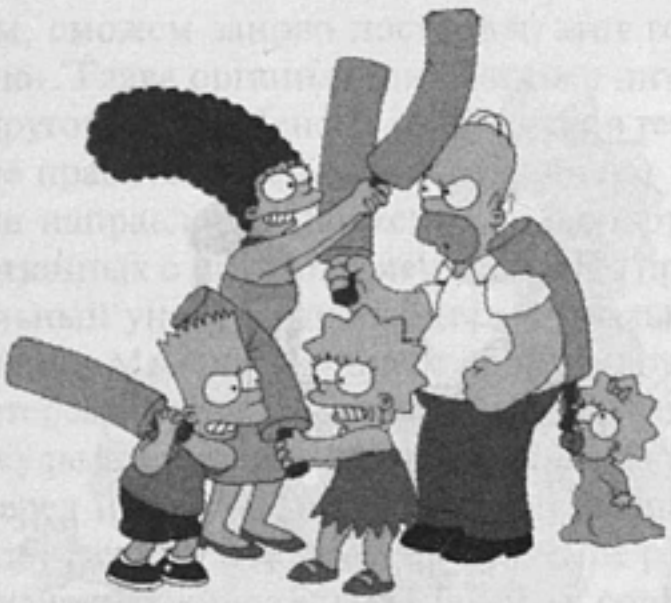
Что касается матери и дочери в «Симпсонах», то Мардж и Лиза не самые плохие ролевые модели. Мардж — преданная мать и хозяйка, затронутая феминистской идеологией. В частности, в эпизоде, который восходит к путешествию à la «Тельма и Луиза». Мардж очень современна, но умеет сочетать некие феминистские импульсы с традиционной ролью матери. Лиза во многих отношениях — идеальный ребенок. Она отлично учится в школе, следует правилам веге-

тарианства, она защитница окружающей среды и абсолютно политкорректна.

Главная проблема — Гомер. Многие критикуют сериал за то, что отец семейства выглядит глупым, необразованным, слабохарактерным и беспринципным. Гомер действительно таков, но, по крайней мере, он соответствует традиционному представлению об отце. Для идеального отца у Гомера, конечно, слишком много недостатков. Он эгоистичен, часто ставит свои интересы выше интересов семьи. Как мы узнаем в одной из серий, посвященной Хэллоуину, Гомер продал бы душу дьяволу за пончик. Гомер глуп, зауряден, ему трудно разделять интересы Лизы, за исключением ее удивительно развившегося умения предсказывать исход футбольных матчей, что позволяет Гомеру выигрывать в тотализатор в баре Мо. Гомер легко сердится и вымещает гнев на детях. Но если задуматься, то сколькими славными качествами он обладает! Во-первых, он любит свою семью, потому что эта семья *его*. «Семья моя, хорошая или плохая», — повторяет Гомер свой девиз.

Гомер хочет трудиться, чтобы поддерживать семью. Он готов даже на рискованную работу техника по безопасности на ядерном предприятии, тем более рискованную, что ее выполняет именно он. В эпизоде, где Лизе отчаянно хочется завести пони, Гомер берется за дополнительную работу, чтобы заработать денег на содержание пони, и при этом чуть не погибает.

В одном из эпизодов семья Симпсонов подвергается особенно трудному испытанию: фактически она перестает существовать как целое. Все начинается с того, что Мардж как образцовая мать готовит завтрак и бутерброды для детей



в школу. Затем следует цепь неприятных происшествий. Гомер и Мардж уезжают на курорт, второпях они оставляют дом неубранным, в кухонной раковине стоит стопка немытой посуды. Не лучшим образом развиваются события в школе у ребят. Барт случайно подхватывает вшей от обезьянки своего лучшего друга Милхауса, а директор школы Скиннер задается вопросом: «Что за родители, которые допускают такой недосмотр по части гигиены волосяного покрова?» Претензий к Симпсонам-родителям становится еще больше, когда Скиннер посылает за сестрой Барта, а одноклассница украла у нее сменную обувь, и Лиза, явившаяся в грязных ботинках, выглядит, как уличный сорванец из романов Диккенса.

Директор начинает действовать и созывает совет по улучшению быта детей, члены которого отправляются к Симпсонам с инспекцией и приходят в ужас, увидев неубранную квартиру. Чиновники выдвигают обвинение: дом Симпсонов — «грязный свинарник, а туалетная бумага повешена не с руки». Власти решают, что детей следует отдать на перевоспитание. Барта, Лизу и Мэгги отправляют к живущей по соседству семье Неда Фландерса. Фландерсы — социальные двойники Симпсонов. Они тоже семья-ячейка. Только живут они по старым нормам нравственности и религиозным заветам. В отличие от Барта, сыновья Фландерса Род и Тодд воспитанны и послушны. Семейство Фландерсов набожно, они читают Библию даже более ревностно, чем местный священник преподобный Лавджой.

Но сериал утверждает: детям все-таки лучше жить с их настоящими родителями, хотя бы потому, что Гомер и Мардж искренне привязаны к Барту, Лизе и

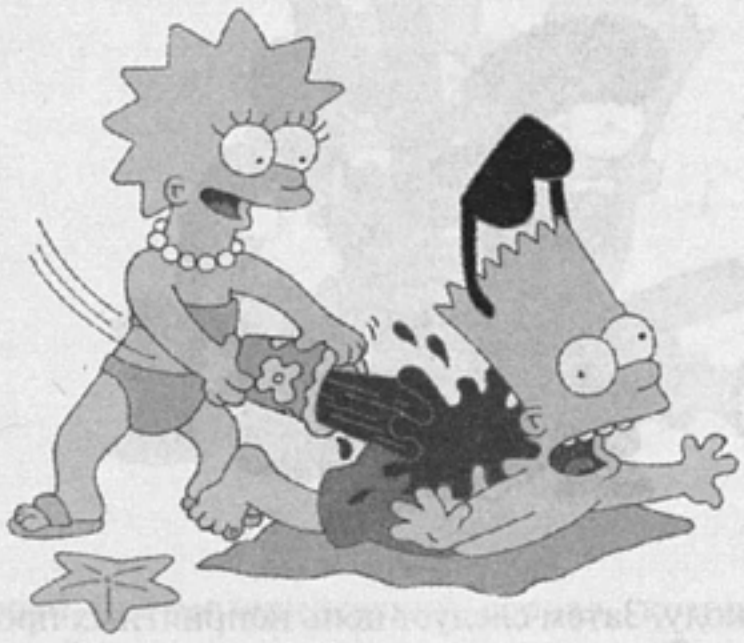
Мэгги, поскольку это их собственные дети. Фландерсы же хоть и добродетельны, но лицемерны. Миссис Фландерс говорит: «Я не сужу Гомера и Мардж. Это дело карающего Бога».

Несмотря на «неправильность», семья Симпсонов — это именно семья, какой она могла сохраниться в современном мире. Дети привязаны к родителям, а родители — к детям. И это не так уж мало, если отвлечься от религиозной риторики.

Внимание к религиозным проблемам, в общем-то, нетипично для американского телевидения, чему есть множество объяснений. В большинстве американцы религиозны, но продюсеры боятся, что, коснувшись религиозной тематики, вызовут раздражение атеистов или нехристианских религиозных групп. Кроме того, сами телевизионщики, по большей части, в церковь не ходят.

Акцентируя религиозную проблематику, «Симпсоны» являются очевидным исключением на ТВ, тем более что религия позиционируется в сериале как обычная часть жизни. Образ Гомера Симпсона наводит на мысль, что можно ходить в церковь, но совсем не обязательно становиться религиозным фанатиком, как Нед Фландерс.

Особое место в сериале занимает образ маленького городка, в котором живут Симпсоны. Авторы с иронией относятся к его рутине, но одновременно и поддерживают ценности традиционного американского быта, которыми жив городок. Дети Симпсонов ходят в ближайшую школу (но их все равно, как это принято в Америке, возит туда на автобусе водитель Отто, бывший хиппи). Дру-



зья по школе — это еще и ближайшие соседи. Глава полиции Виггам не слишком удачливый борец с преступностью, но он хорошо известен согражданам и пользуется их расположением. Полиция Спрингфилда тоже вполне домашняя: разбирается, кто с кем из соседей подрался, и знает, кто чьи пончики съел.

Есть в Спрингфилде и своя политическая жизнь. Спрингфилдцы посещают митинги и пытаются воздействовать на решения по важным вопросам местного значения: стоит ли легализовать азартные игры, не начать ли строительство монорельсовой дороги? Мэр Куимби, наделенный акцентом, как у Джона Кеннеди, — демагог, но он собственный спрингфилдский демагог, голоса он покупает напрямую у жителей Спрингфилда. Если Куимби хочет, чтобы дедушка Эйб Симпсон поддержал строительство скоростной автострады, он должен назвать дорогу в честь любимого телевизионного героя Эйба — Матлока. Ядерное предприятие, источник загрязнения среды, принадлежит конкретному спрингфилдскому эксплуататору, индустриальному магнату Монтгомери Бернсу, а не какой-то абстрактной межнациональной корпорации.

При всей своей модной отвязности «Симпсоны» чрезвычайно архаичны: сериал апеллирует к эпохе, когда американцы находились в большем контакте с местными институтами власти и семейная жизнь была укоренена в локальном сообществе. Присутствие федерального правительства в «Симпсонах» ощущается редко, причем в причудливых формах: например, бывший президент Буш переезжает в дом по соседству с Гомером. Правда, до Спрингфилда иногда до-

тягиваются длинные щупальца налогового управления, но его засилие в Америке повсеместно.

Спрингфилд выглядит чем-то вроде античного полиса. Он независим и автономен почти в той мере, в какой может быть независимо локальное сообщество в современном мире.

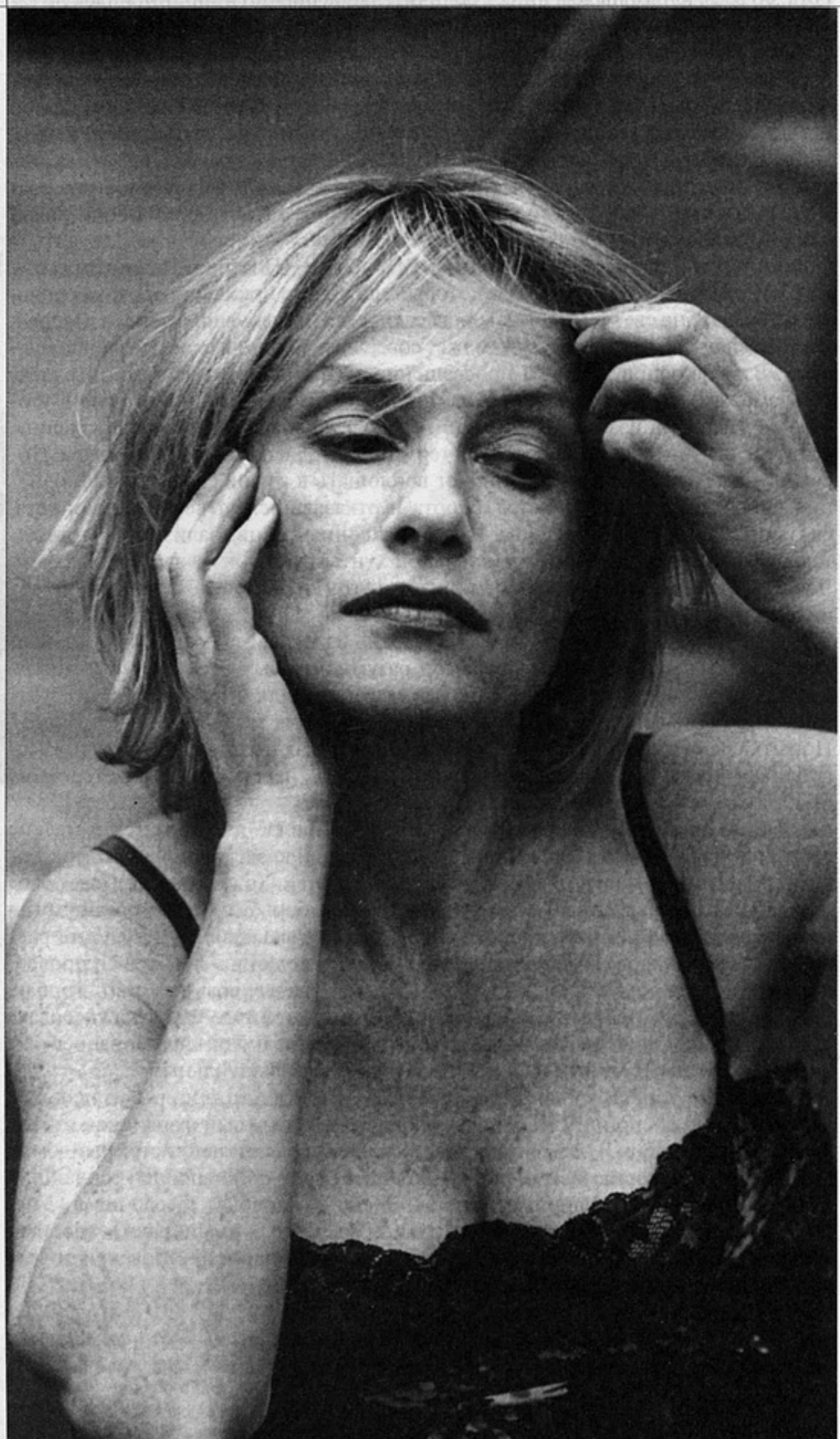
«Местный» акцент в «Симпсонах» особенно заметен в эпизоде о том, что Лиза, расстроенная хамским конкурсом, объявленным местной радиостанцией, который кроме прочего стал причиной пожара передвижной выставки Ван Гога, со всем юным пылом пишет обличительное письмо в спрингфилдскую газету: «Сегодня наш город потерял последнее, что составляло непрочную основу его культуры». Возмущенная культурной ограниченностью Спрингфилда, Лиза сетует: «У нас восемь мест для гуляния, но ни одного концертного зала, тридцать два бара, но нет альтернативного театра». Вдохновленный обличительной речью Лизы, восставшей против культурной ограниченности Спрингфилда, доктор Хибберт поддерживает Лизу: «Почему мы живем в городе, где самые умные не имеют власти, а самые глупые руководят всем?» Сформировав «совет ученых граждан», или то, что впоследствии репортер Кент Брокман определил как «интеллектуальную хунту», члены «Менсы» намереваются создать в Спрингфилде комикс, равнозначный «Республике» Платона. Начинают они с того, что свергают мэра Куимби, который поспешно покидает город, как только выплывает на свет темное дельце, касающееся исчезнувших фондов лотереи. Лиза не видит пределов тому, что может совершить платоновское правление мудрых: «Взяв за основу разум и просвещение, мы, с нашим высоким интеллектом, сможем заново построить этот город; мы превратим Спрингфилд в утопию». Глава организации Скиннер питает надежду на создание «новых Афин», а другой член «Менсы» рассуждает в терминах «Уолдена II» Б.Ф.Скиннера. Новые правители немедленно начинают воплощать в жизнь свою утопию, изменив направление движения транспорта и отказавшись от всех видов спорта, связанных с применением силы. Но просвещенный рационализм и благожелательный универсализм интеллектуальной хунты скоро оказываются обманом. Члены «Менсы» начинают спорить друг с другом, и становится очевидным, что интересы отдельных людей оказываются важнее, чем интересы общества. В кульминационный момент эпизода Парень из магазина комиксов выступает вперед и заявляет: «По примеру самой разумной расы Галактики, вулканцев, будет разрешено одно совокупление раз в семь лет; для многих из вас это будет означать уменьшение количества совокуплений, для меня же — увеличение». Попытка режима «Менсы» в собственных интересах пытаться подражать «Республике», регулируя число совокуплений в городе, переполняет чашу терпения простых жителей Спрингфилда.

Когда «платоновская революция» в Спрингфилде вырождается в мелкие ссоры и насилие, появляется «бог из машины» в виде экстрасенса Стивена Хокинга, известного как «умнейший человек на свете». Хокинг высказывает свое разочарование правлением «Менсы» и вступает в борьбу с главой организации Скиннером. Воспользовавшись возможностью, создавшейся в результате раскола интеллектуалов, Гомер возглавляет «контрреволюцию дураков» и провозглашает лозунг, объединивший всех: «Пойдем, дурачье, возьмем опять город в свои руки». Таким образом, предпринятая в Спрингфилде попытка следовать правилу короля философов позорно проваливается, и Хокинг произносит ей эпитафию: «Самый умный из нас оказался самым инфантильным».

Эпизод с утопией воплощает в себе наивысшие достижения «Симпсонов». Фильм можно воспринимать на двух уровнях — как грубый фарс и как интеллектуальную сатиру. В этом эпизоде встречается и самый непристойный юмор за всю долгую историю «Симпсонов», но в то же время он исполнен тончайших культурных аллюзий, например, члены «Менсы» проводят заседания в доме, построенном Фрэнком Ллойдом Райтом. «Симпсоны» «защищают» простого человека от интеллектуалов, но таким образом, что и простой человек, и интеллектуал получают при этом удовольствие.

Перевод с английского В.Кулагиной-Ярцевой

ОПЫТ



Изабель Юппер

ИЗАБЕЛЬ ЮППЕР:

«Играть — это больше скрывать, чем показывать»

Почему я играю?

Я играю, чтобы забыться. Игра — это эликсир, дающий необыкновенные силы. Мой старый профессор драматического искусства в Консерватории Версаля Эмиль Дарс говорил, что она действует сильнее алкоголя, кокаина или героина. Да, это так. Раз вкусив игры — кино или театра, — уже невозможно отказаться. Это волшебный яд.

Страсть к игре отвечает простейшей — и естественной — человеческой потребности. Играя, словно существуешь в состоянии абсолютно органичного безразличия, нирваны. Не стоит стремиться к тому, чтобы рационализировать свои действия перед камерой, объяснить себе каждый жест, интонацию — когда вся роль заранее придумана, выстроена, это, несомненно, видно на экране. Хороший же артист именно тот, чье мастерство незаметно, чье существование в образе предельно естественно, а значит, и непредсказуемо. Эмоции должны забирать зрителя своей непроизвольностью... В игре проявляется твоя вторая натура, нечто такое, что принадлежит тебе одной. Актерами не становятся, ими рождаются.

До того как окунуться в свою нынешнюю жизнь, я не задавала себе слишком много вопросов. Но я тогда считала, что мне никогда не достичь уровня таких актрис, как Жанна Моро, Катрин Денёв или Роми Шнайдер. И мне пришлось искать собственный стиль. Как бы там ни было, быть актрисой — значит утверждать свое «я», а не подражать другим. В юности имеешь о себе превратное представление — находишь себя уродливой, тебе не нравится твое тело, твое лицо... И, с одной стороны, решение стать актрисой для меня было еще и просто способом выжить, с другой — я, конечно, не слишком разбиралась в том, что собой представляет эта профессия. Сейчас-то я вижу, что совершенно не отдавала себе отчета в том, какой была на самом деле. Я не была такой уж уродиной, но имела смутное представление об образе. Это отразилось на первых ролях, ибо всякий раз я исходила из того, что видела в себе, стремилась показать свою истинную суть. А теперь, с годами, эта суть догоняет меня, чтобы проявиться, например, в картине «Обещанная жизнь»[1]. Самое любопытное, что Оливье Даан увидел меня такой, какой я была, вероятно, лет в пятнадцать, — о той девчонке, надо сказать, я совершенно забыла.

Играть личность, а не персонаж

Мне никогда не предлагали преподавать актерское мастерство. Но если бы это случилось, я бы сначала ужасно испугалась, поскольку наверняка ощутила бы

[1] В этом фильме Изабель Юппер играет женщину с недюжинным характером, волевую и решительную: ее героиня — проститутка, которая вместе с дочерью спасается бегством после гибели сутенера. — *Прим. ред.*

свою профнепригодность. Но потом подумала бы: а почему нет? Учить, по-моему, значит передавать другим свой опыт и свое понимание вещей. То есть уроки мастерства, скорее всего, я свела бы к разговору о себе самой, ведь, говоря о себе в профессии, открываешь слушателям и их самих. Их возможности, их путь. Стало быть, я, может, и справилась бы, разве что мне было бы трудно преподавать в классических обстоятельствах — в обычном учебном заведении, где перед педагогом сидит большая группа студентов. Но мне, несомненно, есть что рассказать: например, об ошибочном толковании образа, который предстоит воплотить на экране.

Если артист отказывается от понятия «герой» («героиня»), он сразу делает в работе над ролью шаг вперед. Обретает свободу. Разумеется, режиссеры, у которых я снималась, начиная с Клода Шаброля, совершенно освобождали меня от всякой необходимости играть героиню. Если бы мне пришлось работать с режиссерами, которые бы навязывали мне другой подход, я бы никогда не стала актрисой. Стать актрисой — значит в конечном счете научиться быть сво-

Изабель Юппер и Жерар Депардье на съемках фильма «Лулу»

Филипп Нуаре, Бертран Тавернье и Изабель Юппер на съемках фильма «Следователь и убийца»

бодной. Хотя артист и существует в достаточно жестких рамках, в пространстве, которое определяет постановщик. Именно столкновение такой свободы с умными ограничениями умного режиссера — с препятствиями, преодоление которых, на мой взгляд, и есть процесс творчества, — рождает великие фильмы и великие роли. Образ должен возникнуть в тебе самой — из твоих реакций, мыслей, чувств, из твоих самых разных психофизических состояний. В дело идет все — твои собственные ресурсы, твои особенности и свойства. И даже если я играю нечто не имеющее ко мне лично никакого отношения, если все, что я должна пережить на экране, мне абсолютно чуждо, то, как это ни парадоксально, в роли все равно сохраняется ядро моего характера. Если бы меня попросили подражать чьей-то речи или изображать кого-то, я бы не смогла это сделать. Для того чтобы прийти к максимальному использованию своей личности, нужно очень хорошо знать себя и доверять себе. Это, кстати, куда проще осуществлять в кино, чем в театре. Кино почти естественно сталкивает исполнителя с самим собой, в театре же постоянно имеешь перед глазами эталон, там есть каноны и образцы. В театре обычно говорят: «Это героиня Мариво. Это трагическая героиня». Поэтому, когда я впервые вышла на сцену, мне захотелось сделать то, что я делала в кино, то есть не приспосабливаться к существующим примерам, а максимально убрать все преграды на пути к моей героине, которые и были возведены лишь для того, чтобы, преодолевая их, артист понял и себя самого, и того, кого он играет. Скажем, Медея. Эта роль очень крепко связана с привычными представлениями о героине как о ведьме, о трагической личности... Но что такое ведьма? Понятия не имею. Вероятно, именно так создаются мифы — из очень простых вещей и стереотипов, которые трансформируются на протяжении веков.

К тому же играть — это больше скрывать, чем показывать. Актерское существование в роли напоминает лук с натянутой тетивой, и когда последняя стрела выпущена, напряжение достигает своего предела, но тайна так и остается нераскрытой.

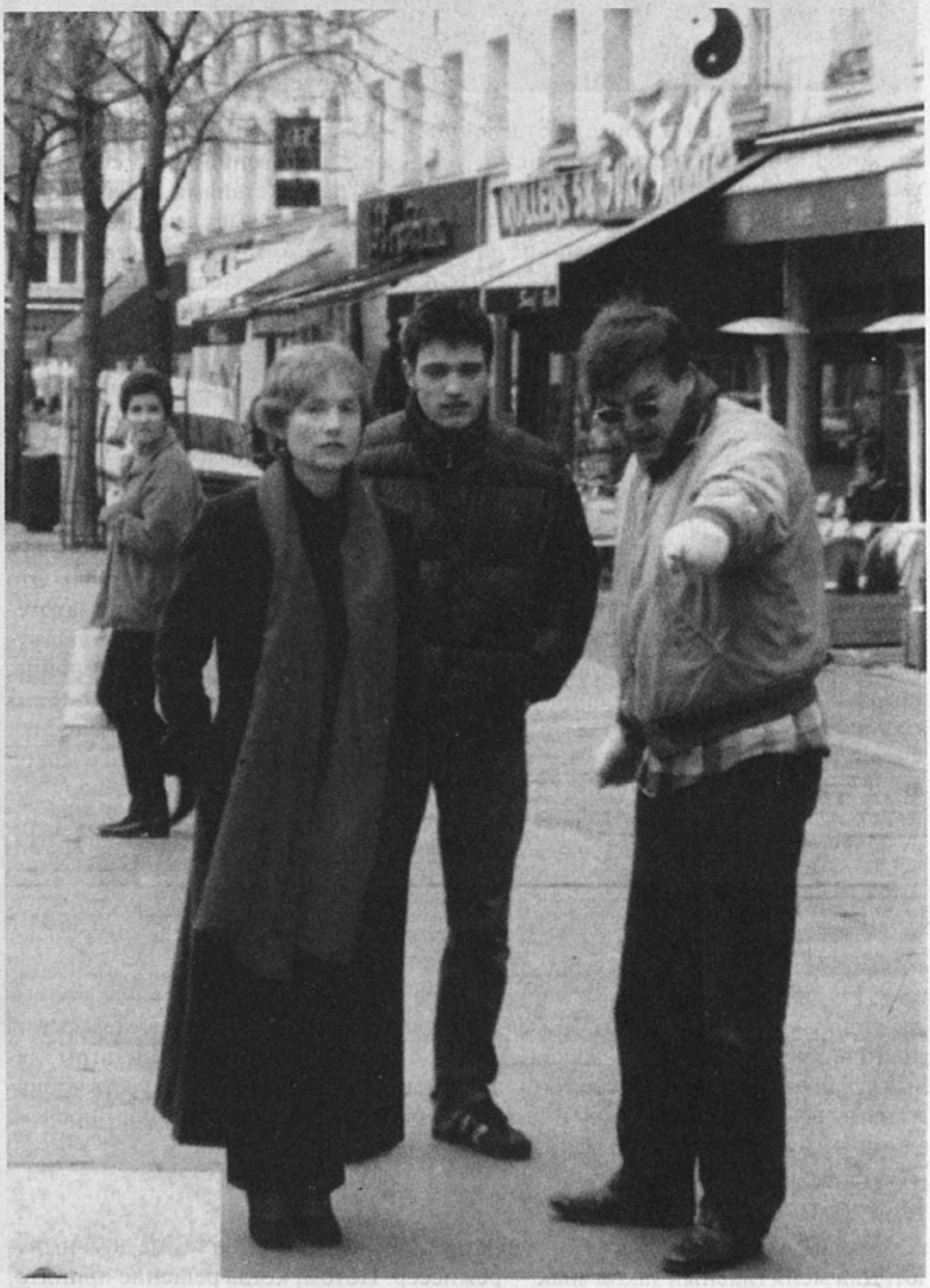
Подчас все бывает иначе, как, например, в фильме «Время волков», который я только что закончила с Михаэлем Ханеке. В нем нет никакого намерения достичь предельного напряжения смысла, только чистое ощущение игры, демонстрация состояний — страха, голода, жажды, усталости. Все чувства обнажены — все время находиться в таком состоянии невероятно трудно. Впрочем, сниматься у Ханеке трудно всегда.

Выбор роли

Как выбирать роль? Разумеется, существуют знаки, которые тебя не обманывают. Для меня главный такой знак — режиссер. Потом, когда решение принято,

все окутывается тайной. Возникает нечто, что начинает работать внутри тебя — и в твоем теле, и в твоей душе. Выбор роли — важнейший момент в работе, половина дела. Нужно действительно быть уверенным на сто процентов, что тебе предлагают хорошую роль, твою роль и что наступило самое подходящее время, чтобы ее сыграть. Как только я соглашаюсь сняться в фильме, я больше не задаю себе никаких вопросов. Роль выплескивается сама собой. И это позволяет мне заниматься другими вещами — своей жизнью, миром вокруг. Роль не переполняет меня. Напротив, она меня разгружает, освобождает.

Решение сняться в картине «Обещанная жизнь» возникло в результате знакомства с трехстраничным синопсисом Оливье Даана. Мне понравилась история, которую он хотел рассказать. Она пробудила во мне воспоминания о прошлом, о людях, с которыми я встречалась в юности, она возвратила мне мифологию, которую принесли рок-н-ролл, музыка и песни двадцатипятилетней давности, а также путешествия, блуждания без цели, безответственность... К тому же в истории ощущалась некоторая архаичность формы. В характере моей героини есть ярость и нежность, нечто мне доселе неизвестное и привлека-



Изабель Юппер, Винсент Мартинес и Бенуа Жако на съемках фильма «Школа плоти»

Изабель Юппер и Франсуа Озон на съемках фильма «8 женщин»

тельное. Ибо хотя я снималась в очень разных фильмах, я неизменно люблю возвращаться к тому, что мне всегда нравилось: к образам, в которых правят размытость и туман, неясность, безразличие, меланхолия. А тут, в «Обещанной жизни», появляется что-то совершенно новое. Луи Фейад сравнивал кино со Спящей красавицей. Роли, действительно, подобны красавицам, спящим внутри тебя: их пробуждает каждый новый проект, который помогает твоей сути явиться из глубины подсознания. И каждый раз работа — погружение в характер — становится экзистенциальным приключением, а если это не так, то и ввязываться не стоит.

Подготовка

Тот момент, когда я дала согласие сниматься, напоминает каплю — яда или эликсира, в зависимости от случая, — которая начинает действовать на весь организм, меняя всю мою жизнь. Я неотступно все время, даже думая о чем-то другом, думаю на самом деле о роли. Идет бессознательная работа, которая захватывает понемногу и целиком, даже не замечаешь этого. Воображение нельзя отключить. Я давно говорю, что над ролью не работают, это она трудится над тобой. По-настоящему она начинает вырисовываться, когда идет подбор костюма. Все происходит на этом этапе... Смотришь на себя в зеркало и внезапно ощущаешь результат всего длительного процесса, который начался в момент принятия решения. Очень забавно видеть, как через имидж, весьма далекий от тебя, проглядываешь ты сама. Для этого существуют разные тонкие приспособления, у каждого актера — свои. Так, например, нужно, чтобы каблуки туфель полностью подходили тебе, чтобы походка стала иной, но одновременно была твоей. Чтобы прическа не выглядела маскарадной, хотя и соответствовала бы облику персонажа, а не просто шла тебе. Следует не только связать изображение с внутренним состоянием, еще важнее, чтобы внутреннее состояние проявилось сполна. И чтобы каждый раз оно было новым.

Съемки

Накануне съемок я чувствую себя совершенно нормально. Даже ощущаю полное безразличие... Кино подобно пещере. По стенам пещеры бегают тени. Я вхожу или выхожу из нее по своей воле. Не имеет значения, о чем идет рассказ. Я чувствую себя внутри него так, словно я у себя дома. Я могу там спать или грезить. Фильм — это все, что остается после моего пребывания в пещере. Теперь я могу все начать сначала. То есть я продолжаю из фильма в фильм ви-

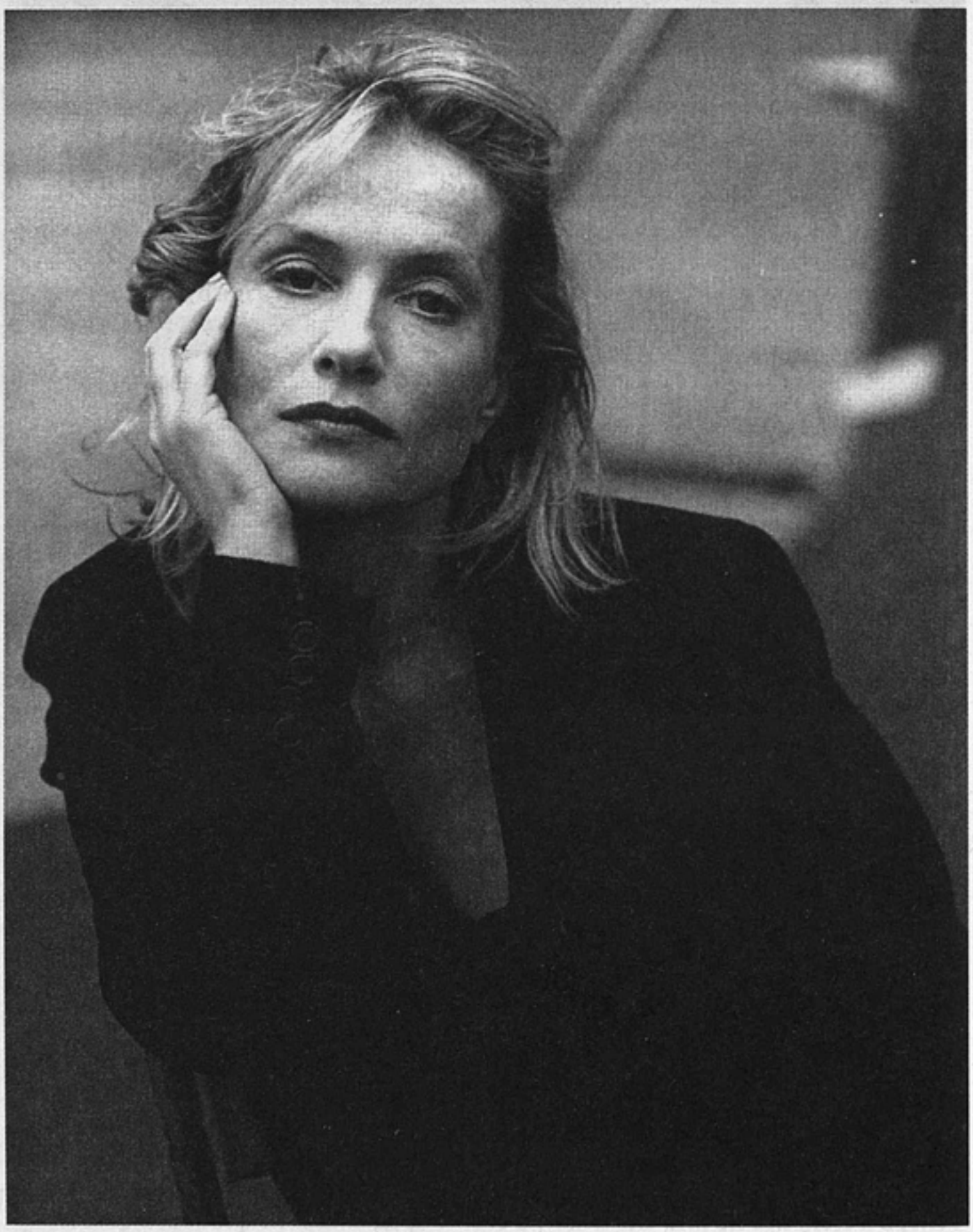
деть один и тот же сон... в общем, не сон, скорее, реальность, мою собственную реальность.

Кино — это скорее средство, чем самоцель. Я пользуюсь им, чтобы двигаться вперед. Подчас я говорю себе, что всегда буду сильнее, ибо не кинематограф меня использует, а, наоборот, я его.

Театр — нечто другое. Возможно, когда-нибудь мне удастся и на сцене передать это состояние легкости, даже невесомости и забыться. Клаус Михаэль Грюбер, прекрасный театральный режиссер, говорит, что хороший актер — тот, кто ничего не боится. Я не испытываю страха в кино. Понятия не имею, что такое трудная сцена. Всякий раз режиссура приносит мне ответ на вопрос, который я могу себе задать. День за днем «мой случай» получает свое решение. Я просто так не оказываю доверия. Я его оказываю режиссеру в обмен на его доверие ко мне.

В любом случае, кино — это бартер. Каждый приходит со своим «товаром» — с привычками, маниями, радостями и страданиями, — и каждый старается его сбыть. Эта торговля имеет куда более пиратский и контрабандистский характер, чем обычный рынок.

Перед съемками я лишь один раз читаю сценарий, чтобы больше к нему не возвращаться, забыть о нем и позволить себе удивляться тому, что надо сыграть.



Изабель Юппер

«Церемония», режиссер Клод Шаброль

Только таким образом можно извлечь из себя нечто невесомое и неожиданное. Чтобы сцены меня захватили, я учу их в последний момент. Потом, во время съемки, возникают обстоятельства, которые влияют и на чувства, и на физическое состояние. Самое смешное, что когда фильм окончен, отчетливо понимаешь: если бы действовала сознательно, никогда бы не смогла всего этого сделать. Разум на съемке лучше всего отключить.

Эволюция игры

К счастью, моя актерская манера с годами изменилась. К моменту своей первой работы в кино я абсолютно не определилась как актриса. Я все время что-то искала. Жан-Люк Годар сразу это заметил и охарактеризовал мою героиню Изабель в «Спасайся, кто может (жизнь)» как женщину, не вышедшую из младенческого возраста. Это было мило, но деликатно сказано. Постепенно, от года к году и от фильма к фильму, контуры роли стали представляться мне все более четко. Поначалу я стремилась сниматься только в интересных фильмах и, главное, работать только с крупными режиссерами, такими, например, как Клод Шаброль, который сумел раскрыть самую суть моей «неясности», «непроявленности» и придать ей понятный зрителю смысл, сообщить ей форму — это было на съемках «Виолетты Нозьер». Однако лишь спустя много лет, в «Сен-Сире» и «Спасибо за шоколад», не говоря уж о «Пианистке» и «8 женщинах», я сумела создать более сложные характеры, а в начале карьеры я только и умела что использовать, обыгрывать различные стороны своего собственного характера (или отсутствие такового). Этот процесс моей профессиональной эволюции подобен процессу обработки пленки, когда те или другие вещи, контуры и детали постепенно обретают четкость. В кино много времени проходит в ожидании съемок, и внезапно ты становишься другой. Я много снимаюсь, и мне кажется, что каждый раз во мне открывается что-то новое, пусть это и мелочи. В конце концов все накопленные черточки и подробности проявляются крупно, неожиданно, но и многозначно в таких фильмах, как «Церемония» Шаброля.

После съемки

Сразу после завершения съемок «Пианистки» я отправилась в одно венское кафе, в котором два часа слушала музыку, естественно, игру на рояле. Физически я чувствовала себя немного уставшей, но вообще все было в порядке. Я испытывала облегчение, некоторую опустошенность, рассеянность — вероятно, в таком состоянии находится спортсмен, добившись успеха. На следующий день я вернулась в Париж. Я никогда не боюсь, что роль раздавит меня или начнет ме-

ня преследовать. Боюсь чего угодно, но не этого. Я понимала, что в таком фильме, как «Пианистка», я была постоянно на краю пропасти. В подобных обстоятельствах я стараюсь не заглядывать в нее. Это всего лишь работа, сумма трудовых усилий.

Мне скоро предстоит играть на сцене в постановке Клода Режи пьесу Сары Кан «Психоз». Я смотрю на роль, как на стоящий рядом предмет, как на материал для лепки. Игра в театре, как и в кино, позволяет сублимировать разные вещи.

Часто говорят о трагической судьбе актрис. Но их убивает не кино, а жизнь. Опасны дураки, изготовители дурных снов, всякого рода спекулянты. Я с детства наделена здравым смыслом. Я не обманываюсь. Подчас ужасно трудно дать согласие на какую-то работу. Я часто так и застываю на распутье — немного подозрительная и скептичная. Но это касается лишь работы, во всем остальном я самая чистосердечная и простодушная женщина на свете. Когда я решаю чего-то не понимать, мне это вполне удается.

Фильм — это знак, который подаешь зрителям, ибо ты рассказываешь в нем о себе. Выходя на экран, картина обретает свои истинные черты, начинает существовать, поскольку либо встречает, либо не встречает людей, для которых она сделана. Мне не довелось участвовать ни в одном фильме, который бы вываляли в грязи, на который бы резко нападали. Но любая критика вызывает некоторый шок. Испытав его, приходится снова и снова перечитывать статью и разбираться в предъявленных упреках. Анализируя все написанное о фильме, понимаешь что-то и о самой себе. А вообще-то, нужно время, чтобы оценить то, что сделано. Скажем, прежде меня удивляло, когда я читала, что мои героини очень жесткие. Лишь позже я начала понимать, что да, во мне есть качества, о которых раньше не знала, их проявил экран, и первыми это обнаружили критики.

Раньше международные премии имели для меня большее значение, чем «Сезары». К счастью, кстати сказать! Я получила первый «Сезар» поздно (хотя все относительно!). Меня чаще награждали за границей, чем дома, во Франции. Поэтому каннский приз за лучшую женскую роль — за «Пианистку» — доставил мне огромную радость. Я была горда и тем, что получила эту награду во второй раз[2]. И такая высокая оценка послужила фильму, помогла выявить его подлинный смысл, его гуманистическое значение.

Имидж

В фильме «Обещанная жизнь» я блондинка. В истории кино белокурые героини играют особую роль — это на них держатся фильмы о силе соблазна и неотразимости красоты. Не случайно говорят, что мужчины предпочитают блондинок. Разумеется, в картине Оливье Даана цвет волос моей героини — не главное. Но он, вместе с новым для меня силуэтом, костюмом, слегка изменившим мою фигуру, помогает передать утонченный надлом в характере, который и является центром повествования. Я и раньше часто играла то, что называют «женственностью» со всем сопутствующим этому понятию арсеналом выразительных средств. И всегда это были образы, весьма далекие от меня. В «Обещанной жизни» мне пришлось еще решительнее забыть о собственной личности, отказаться от всех ресурсов своего характера — они оказались совершенно ненужными для роли. Это было необходимо, хотя я понимаю, насколько рискованно влезать в чужую шкуру, вызывая к жизни абсолютно непохожий на тебя образ. Имидж ведь прирастает к человеку — запустишь его, и он словно начинает отдельное от тебя, самостоятельное существование. Кино — очень активное искусство, трудно даже сказать, в какой мере роль создает артиста, меняет его. В этом смысле режиссерское прозрение — когда режиссер, тот же, например, Оливье Даан, смог увидеть перспективу моей актерской трансформации и пожелал это новое и неожиданное вытащить на экран — это момент необычайно волнующий. Я все гадаю: как он сумел увидеть меня такой?

[2] Первый каннский приз присужден Изабель Юппер за роль в фильме «Виолетта Нозьер» Клода Шаброля (1978). — *Прим. ред.*

Ладно, допустим, это еще один мой имидж. Появятся и другие — не более точные, не более ложные, подобные маскам или иллюзиям.

Мне абсолютно наплевать, что меня считают интеллектуалкой, или дурой, или еще кем-нибудь. Просто я считаю, что все это неправда. Во всяком случае, определение «интеллектуалка» способно лишь вызвать улыбку у тех, кто меня хорошо знает. Я чаще всего чувствую себя глупой. Кто-то возразит, что бывают глупые интеллектуалы, что глупость и интеллект вполне совместимы. Согласна. Но мир представляется мне непроницаемым, трудно поддающимся человеческому осмыслению и пониманию. В своей актерской практике я и не могу чувствовать себя интеллектуалкой. Интеллектуал — это тот, кто жонглирует концепциями, словами, тот, кто формулирует мысли... Я никак не принадлежу к этой породе людей. Антуанетта Фук[3], с которой я спорила в «Кайе дю синема», утверждала, что я принадлежу домыслительной зоне, то есть обладаю способностью понимать вещи, не нуждаясь в их вербальном выражении. Это пространство интуиции, где ум присутствует тоже, подобно тем неприметным движениям мысли, которые постоянно описывает Натали Саррот. Вернее было бы назвать это не умом, а состоянием сверхострой чувствительности между сознанием и подсознанием. Актер, естественно, наилучшим образом ощущает себя в этом идеальном пространстве.

Будем откровенны и признаем, что умная актриса внушает страх. Ей предпочитают бесплотный, прелестный и безответственный экземпляр — таким гораздо легче управлять.

Будущее

Подобно всем артистам, я часто задаю себе вопрос: бесконечна ли способность самообновления? Есть опасность, что источник иссякнет. Но у меня никогда не возникало искушения остановиться. С какой стати? Возможно, я ощущаю себя немного любителем, словно всякий раз все делаю в первый раз. В слове «любитель» корень — любить... Я смотрю на мир кино как любитель. Как, кстати, и на театральный мир. Жан-Люк Годар был прав, когда ополчался на «профессионалов профессии». Нет ничего худшего, чем умение все делать, безупречное, безошибочное, холодное ремесло.

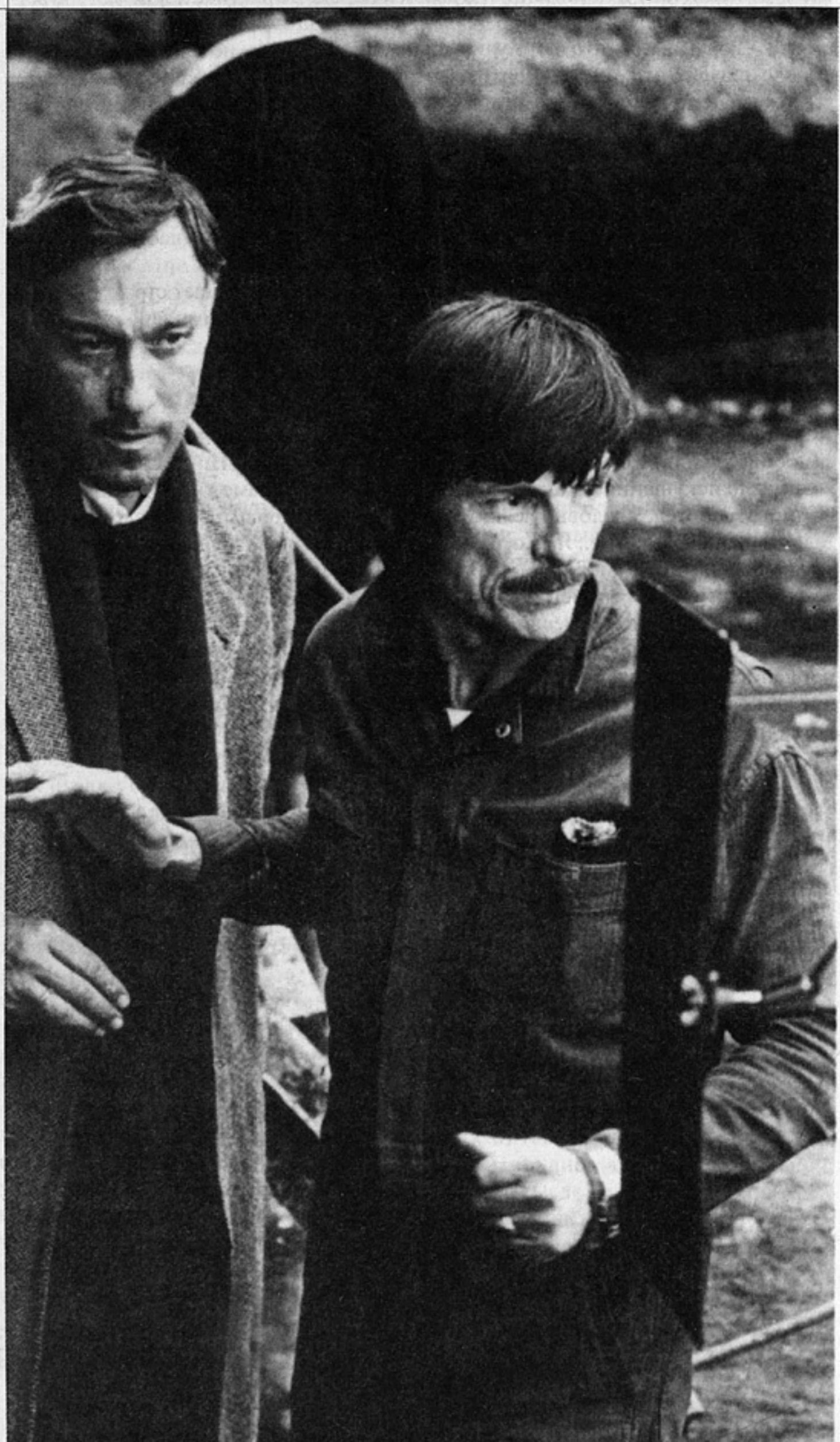
Меня не оставляет убежденность в собственной неуловимости. Ни у кого нет ясного представления обо мне, в том числе и у меня самой. Я — это доведенное до крайности самоотрицание. Как бесконечная игра зеркал, в которых никогда не сумеет отразиться четкий образ...

Studio, 2002, № 181

Перевод с французского А.Брагинского

[3] Психиатр, основатель Женского издательства. — *Прим. ред.*

П У Б Л И К А Ц И И



Олег Янковский и Андрей Тарковский во время съемок фильма «Ностальгия»

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ

Решающие времена

В апреле 1981 года Андрей Тарковский посетил Швецию. Уже тогда было заметно, что его мучили сомнения: возвращаться ему в Советский Союз или нет. Он приходил в советское посольство, был рассеян, потом на несколько дней исчезал, видимо, был у своих друзей, потом снова появлялся. Принял приглашение советского посла М.Д.Яковлева и пришел к нему на обед. Посол стремился повлиять на Тарковского «в нужном направлении». Тарковский внимал его словам, но недолго. Через некоторое время он выехал в Италию и остался на Западе.

Финский журналист Вейкко Коркала взял у режиссера интервью, которое в несколько сокращенном виде 10 апреля было опубликовано в шведской газете «Дагенс Нюхетер». Ниже мы публикуем этот текст.

Вейкко Коркала. Как вы смотрите на наше время и наше будущее?

Андрей Тарковский. Раньше будущее было где-то далеко, вдали за горизонтом. Сегодня оно слилось с настоящим. Можно ли сказать, что люди готовы к этому? Наше время отличается от прошлого тем, что теперь будущее — непосредственно перед нами, оно находится в наших руках. Каким оно будет, полностью определяется тем, что и как мы делаем сейчас. Мы живем в важнейший период истории нашей планеты и должны осознать, что это переломная эпоха. Многое зависит от самих людей. История постоянно втягивает нас в свой поток. Но мы не должны, как раньше, позволять убаюкивать себя верой в то, что история идет своим чередом и будущее придет само собой. Сейчас решающие времена, надо действовать и понимать, почему это необходимо.

Вейкко Коркала. В ваших фильмах часто присутствует война. Очевидно, она оказала сильное влияние на вашу жизнь и взгляды?

Андрей Тарковский. Я видел войну очень близко и знаю, что это такое. Я ненавижу войну и, как всякий нормальный человек, боюсь ее. Каждый раз, когда я думаю о войне, у меня темнеет в глазах.

Представьте, мы сейчас сидим здесь с вами за столом и спокойно разговариваем. Вот стол, на нем магнитофон, идет интервью, но в какой-то момент мы вдруг оказываемся под развалинами дома в огне смерти. Словом, во время войны тебя могут уничтожить в любую минуту. Так что от каждого требуется осознание этого. Но у меня есть подозрение, что человек сегодня начинает сомневаться в своих интеллектуальных возможностях и теряет самоуважение.

Вейкко Коркала. Центральное место в ваших фильмах занимает природа, однако о смерти вы почти не говорите.

Андрей Тарковский. Проблема смерти меня не занимает и не интересует, потому что я не верю в смерть. Сегодня главная проблема заключается в том, что человек совсем не доверяет природе. И хотя это очевидно, человек, в общем, не понимает, что находится в глубоком кризисе. Человечество слишком мало раздумывает над возможностями сбалансированного технологического развития, которое хоть в какой-то степени могло бы сочетаться с живой природой.

Вейкко Коркала. Вы в основном рассказываете о людях, которые живут в условиях сильного напряжения.

Андрей Тарковский. Да, это верно. Так получается, что персонажи моих картин вовлечены в состояние войны. И тенденция эта, видимо, проявляется подсознательно. Ведь в таких условиях обнажается сущность человеческого характера — его сила и слабость.

Вейкко Коркала. Ваши фильмы идеалистичны, хотя и не в обычном, традиционном смысле. Стало быть, идеализм и реализм можно объединить?

Андрей Тарковский. Именно в искусстве можно всерьез говорить о сочетании идеализма и реализма. Объединить что-то недосягаемое, что-то такое, к чему нельзя прикоснуться, с его конкретным выражением — подобное возможно только в искусстве, поскольку творчество является единственной формой человеческого мышления, когда человек может достичь некоего совершенства и выразить его в художественных образах.

Вейкко Коркала. Ваши фильмы обладают силой побуждать человека стать ответственным за свою жизнь.

Андрей Тарковский. Ответственность человека — в том, как он относится к самому себе. Мы живем в очень трудное время. Многие из нас не считают необходимым быть последовательно ответственным. Тому имеются различные причины, например, отсутствие идеалов или просто-напросто сугубая устремленность к полезному материальному. Как ни парадоксально, и общество, и общественное мнение занимают довольно сдержанную позицию в отношении действительной и последовательной добросовестности. Но когда люди перестают действовать в соответствии со своей совестью, то верх берет чувство недостаточности и разочарования.

Вейкко Коркала. Можно ли противостоять этой тенденции?

Съемочная группа фильма «Жертвоприношение»: Андрей Тарковский, Сьюзен Флитвуд, Свен Нюквист, Эрланд Юсефсон

Андрей Тарковский

Андрей Тарковский. Для этого необходимо разбудить в человеке чувство собственного достоинства. Надо показать, что человек прекрасен, когда он действует честно, и что ключ к его судьбе — в том, что он должен развиваться и идти вперед.

Вейкко Коркала. А в каком соотношении находятся ваши фильмы с вашей собственной судьбой?

Андрей Тарковский. Я вырос в творческой семье. Поэтому рано, до того как стал заниматься кино, понял, что прежде всего в творчестве важно, как проявляется личность художника.

Когда я начал работать в кинематографе, то, конечно, не мог судить, какой общественный интерес может иметь моя собственная личность. В то время я жил как человек, «жаждущий писать», и вряд ли имел какие-то основания выпячивать себя.

Но, снимая фильмы в Советском Союзе, невозможно не испытывать сопротивление властей, избежать конфликтов с окружающими людьми. Хотя надо признать — это удел всех крупных исторических деятелей культуры.

В результате всех лет работы моя творческая судьба оказалась настолько драматичной, что, думаю, я получил право делать такие картины, какие считаю необходимым. Поэтому предъявляю к себе самому высокие требования. Любая творческая деятельность должна рассматриваться как долг художника.

Но самое главное — следить за тем, чтобы не жить по одним стандартам, а творить — по другим. Ханжество никогда не было эффективной силой творчества.

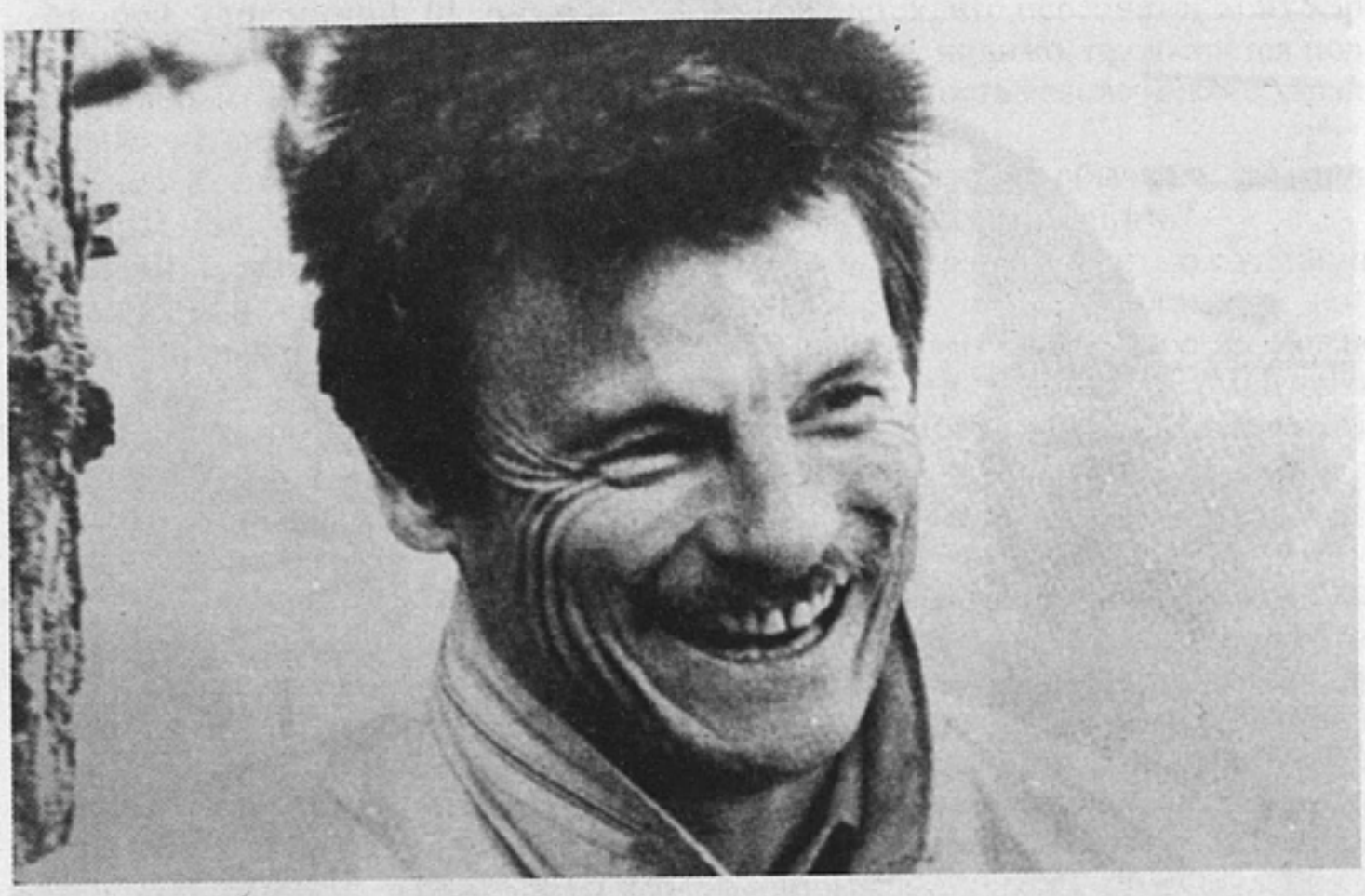
Вейкко Коркала. Вы удовлетворены вашими достижениями?

Андрей Тарковский. За двадцать лет я снял пять фильмов. Конечно, у меня были возможности быстрее реализовать мои замыслы, и, конечно же, я хотел бы сделать больше. Но, с другой стороны, я не хотел торопиться. Я сознательно выбирал метод «оставаться в себе». Моя исходная позиция была твердой и про-

стой: чтобы сохранить себя как личность и снимать картины, которые я хочу, мне необходимо терпение.

Вейкко Коркала. В свое время «Зеркало» было воспринято очень негативно. Некоторые критики и коллеги утверждали, что у вас возникли проблемы. Как вы сегодня относитесь к той дискуссии?

Андрей Тарковский. Критика «Зеркала» меня совсем не задевает. Вместе с тем я недоволен организацией проката. Фильм мог бы собрать больше публики, чем ему было позволено. «Зеркало» показывали в трех кинотеатрах Москвы в течение двух месяцев. Народ стоял в длинных очередях, чтобы купить билеты на за-



Андрей Тарковский

втра. Несмотря на это, фильм быстро сняли с экранов. Я не могу понять причину этого.

Вейкко Коркала. В последнее время много говорят о кризисе кино. Вы считаете, что такой кризис существует?

Андрей Тарковский. Кризис кинематографа углубляется и, на мой взгляд, к счастью. Нынешние трудности киноискусства являются естественным следствием того, что кино в течение семидесяти лет было рыночным товаром. Я говорю «к счастью», потому что могу лично свидетельствовать, как искусство кино отвергает ту макулатуру, которая поставляется на рынок для широкой публики.

Вейкко Коркала. Но разве не каждый вид искусства связан с деньгами?

Андрей Тарковский. Что касается других видов искусства, то там оплата идет по получении готовой продукции, а кино авансируется. Это означает, что продюсеры или кто-то еще имеют решающее слово. С помощью денег продюсеры «арендуют» художественное произведение, забирают готовую продукцию и доходы, которые она со временем проносит. А художник не имеет к этому никакого отношения. Есть и такие художники, которые пытаются обходным путем вначале сделать картину, а затем продать ее. Но в нынешних условиях это не дает никакого результата.

Вейкко Коркала. Значит, авторская независимость невозможна?

Андрей Тарковский. Я полагаю, что во всем мире есть лишь пять режиссеров, которые могут утверждать, что достигли искомого положения, когда имеют заслуженное право и возможность снимать такие фильмы, которые они хотят. Это Брессон, Бергман, Феллини, Антониони... Трудно даже насчитать пятерых. Конечно, еще Бунюэль, но и он часто делает коммерческие работы.

Но даже эти режиссеры испытывают трудности, хотя, к счастью, другого рода. Я имею в виду простую и естественную зависимость от денег. Это не идеологический, а чисто практический вопрос.

Вейкко Коркала. Ваше «Зеркало» трудно понять. Оно сделано с помощью снов и наплывов воспоминаний, исторических событий...

Андрей Тарковский. Утверждение, что «Зеркало» — фильм труднодоступный, основано на определенном традиционном мышлении. Фильмы, сделанные мной до него, были другими, выдуманными. «Зеркало», напротив, основано на действительных событиях. Фильм — чисто биографический, даже автобиографический. Все события базируются на фактах, включая сны.

Публика привыкла верить в ложь на экране. Она воспринимает это как естественное. С другой стороны, зритель защищается от правды. Поэтому «Зеркало» кажется трудным фильмом. Но жизнь сама по себе достаточно фантастична по сравнению с любым произведением. Она настолько богата, что зритель просто не может поверить в то, что он видит на экране. Это реакция на правду.

В фильме я не могу показывать только актера. Лента должна охватывать все целиком, все, что существует как часть действительности. Оставлять место лишь действию было бы недостаточно.

Вейкко Коркала. Ваш метод трудоемкий, амбициозный.

Андрей Тарковский. Мои картины целиком сделаны на основе моих личных переживаний. Мой долг как художника донести до зрителя то, как я, именно я, воспринимаю жизнь. Если бы я попытался донести что-то другое, то я отошел бы от правды. Если я сам не знаю, как мне поступить с какой-то частью сценария, я вообще ничего не смогу делать. Поэтому мой творческий метод несложен: я разговариваю со зрителем на моем собственном языке и надеюсь только на то, что буду понят. Ради того чтобы угодить зрителю, я не могу менять этот язык и подстраиваться к публике. Если я сделаю это, то не буду уважать ни зрителя, ни себя.

И еще я хочу подчеркнуть, что главная задача искусства — это разрешение духовного кризиса, царящего во всем мире. В обществе должно быть что-то такое, что стимулировало бы духовное развитие и развивало бы в человеке чувство собственного «я», побуждало бы его стремиться к индивидуальности и гуманности.

То, что я делаю в искусстве, основывается на моей вере в достоинство тех людей, к которым обращены мои фильмы, а также в достоинство, которым должен обладать художник.

Вейкко Коркала. Рабочее название «Соляриса» — «Контакт». Проблема контакта между людьми в наше время оживленно обсуждается.

Андрей Тарковский. Большое несчастье человека в том, что он вообразил себя замкнутой системой. Например, он думает, что не наносит себе вред, когда скрытно творит зло, и не считает, что тем самым подвергается саморазрушению.

Человек связан с космосом. Я убежден, что сущность человека, его интеллект и энергия связаны не только с другими людьми — эти связи простираются за пределы нашей планеты и даже за пределы солнечной системы.

Важно, чтобы люди поняли свое существование в более широком смысле, нежели только в зримом. Это избавило бы их от чувства неполноценности, которое является первой причиной трудности человеческих контактов.

Вейкко Коркала. Не кажется ли вам, что нынешнее развитие общества все равно ведет к росту отчуждения между людьми?

Андрей Тарковский. Да, человек незащищен, но он очень силен, он намного сильнее, чем можно это представить. Он должен полагаться на свои собственные силы. Разумеется, речь идет не о физической силе, а о внутренней. Только тогда, когда человек поверит в это, он сможет повернуться к внешнему миру. Главная задача будущего общества заключается в том, чтобы найти средство пробудить в человеке чувство собственного достоинства. Это создаст условия, при которых его внутренний мир будет заслуживать уважения. Альтернативы не существует, вера в будущее, основанная на ложной свободе и подавлении чувства собственного достоинства человека, равносильна самоубийству.

Публикация и перевод с шведского Евгения Рымко

ЭРАСТ ГАРИН:

«До чего надоели мне эти советские феодалы!»

ИЗ ПИСЕМ К Х.А.ЛОКШИНОЙ

Эраст Гарин. 20-е годы

С Э.П.Гариным и Х.А.Локшиной[1] я был связан многолетней, унаследованной от моих родителей дружбой — с моего раннего детства до кончины Хеси Александровны в 1982 году, спустя два года после ухода Гарина.

В конце 70-х годов Хеся Александровна и Эраст Павлович стали приводить в порядок свой творческий архив. При этом ими было высказано желание передать его мне.

Я предполагал, какие бесценные для истории и культуры вещи содержит в себе этот архив, но по примитивной причине бытового характера вынужден был отказаться от такого дара: жилищные условия не позволяли мне перевезти архив к себе, так же как впоследствии вынудили меня отказаться от завещанных мне превосходных живописных работ Тимерева, Сукова, Кельберера...

Архив был передан в РГАЛИ (тогдашний ЦГАЛИ), и я еще при жизни Хеси Александровны приступил к его изучению с целью дополнить архивными материалами сборник, посвященный Гарину, над составлением которого в начале 80-х я работал — сперва совместно с Я.Л.Варшавским — для издательства «Искусство» и который был подготовлен по образцу многих подобных книг того времени.

Но слишком нестандартным и глубоким художником был Гарин, чтобы «соответствовать» трафаретным образцам. Архивные материалы требовали иной композиции, подробной летописи жизни еще и по той причине, что часть творческого пути Гарина пришлась на годы гонений в эпоху борьбы с «формализмом», а значит, были необходимы дополнительные разыскания хоть каких-либо следов на страницах старых газет и журналов.

Я надеюсь, что в ближайшем будущем давно подготовленный к изданию сборник все же увидит свет. И пусть это случится несколько

позже столетнего юбилея Э.Гарина и Х.Локшиной — в этом я вижу даже некий умысел судьбы.

Ведь о большом, уникальном мастере — каким, несомненно, был и остается в истории искусства Эраст Гарин — можно сказать словами Стефана Цвейга о его великом предшественнике: «О нем не скажешь: его время прошло или не пришло, ибо его время — всегда».

10 ноября 2002 года исполнилось 100 лет со дня рождения Эраста Гарина. (В дни своего рождения он никогда не упускал случая напомнить о том, что дата эта совпадает с Днем милиции!) А спустя чуть больше месяца — столетие со дня рождения Хеси Локшиной. 17 декабря, на Варвару-великомученицу. (Один из любимых рассказов Хеси Александровны был о том, как бабка Гарина каждый раз, когда они, погостив у родственников в Рязани и Дмитровом Погосте, провожая их, крестила — сначала внука, затем его жену. Гарин пытался вразумить старушку: «Что ты ее крестишь, ведь она же еврейка!» На что та невозмутимо отвечала: «За Богом не пропадет!»)

Эраст Гарин познакомился с Хесей Локшиной в начале 20-х годов, во время совместной учебы в мастерских ГосТИМа[2]. Вскоре они поженились. Во время вынужденных разлук (а они пришлись на 20—30-е годы, когда Хеся Александровна работала в Ленинграде на кинофабрике) Гарин писал жене почти ежедневно.

«Я даже нахожу удовольствие в самом процессе письма, как волостной писарь», — констатировал он однажды.
Выбирая фрагменты гаринских писем, связанные с творческой работой либо ярко характеризующие жизнь в самых разнообразных ее проявлениях, я опускал ту часть текста, которая, на мой взгляд, не вполне соответствует этим критериям или носит слишком интимный характер. Кто-нибудь, возможно, сделал бы — или сделает в будущем — несколько иной отбор, но это будет продиктовано уже другими целями.

Возможно, читателя удивят некоторые нелицеприятные характеристики, данные Гариным Мейерхольду. Что ж, это еще один урок — того, как жизнь непредсказуема в своих оценках: ведь в те далекие годы Гарин не мог знать о том, что роли, сыгранные им у Мейерхольда, останутся его непревзойденными вершинами. Не знал он и о том, каким страшным мукам был подвергнут перед убийством в сталинских застенках его гениальный Мастер.

И вряд ли знал наперед, что станет *одним из немногих* учеников Мастера, которые не предали своего учителя. «Какими мы были дураками, сколь многого мы не понимали, и каким дураком был я!» — признавался Гарин в конце жизни, отвечая на вопрос, почему он уходил из ГосТИМа.

Об Эрасте Гарине, любимом ученике Мейерхольда, артисте и режиссере уникального дарования, и его замечательной спутнице режиссере Хесе Локшиной известно немало — по спектаклям, фильмам, составляющим историю нашего искусства. Многое о них предстоит узнать из дальнейших публикаций.

Цель нынешней, юбилейной, — позволить читателю услышать неповторимый гаринский голос, увидеть события далеких лет его метким, ироническим взглядом.

А.Хржановский

Эраст Гарин. 20-е годы

1924

17 мая, Ленинград

Жуткий этот город! Не знаю отчего, но у меня очень беспокойное состояние. Может, это от Питера: нельзя ведь просто смотреть на Неву, на площадь перед Зимним дворцом (это, пожалуй, самое ужасное место в Питере). [...]

19 мая, Ленинград

После спектакля [...] шел по Неве. Не знаю, не расскажешь — хочу читать Пушкина. [...] Гоголь-то жил напротив нас.

30 мая

Души моей состояние ниже ватерлинии. [...] У меня сейчас [...] сдвинута диафрагма всех моих желаний и охот. [...] Изобретатели[3] мучают меня, как ад. Сволочи, не находятся так, как бы нужно, по-моему.

2 июня

Я стал очень серьезный человек, хожу и смотрю всем в души. Сложилось о многих очень паршивое впечатление, в особенности о женщинах. [...] Пригодится для Суфражистки[4].

11 июня

Были предложения прямо-таки трагикомического характера, вроде того чтобы их развести или убить Райх[5]. [...] Очень, по-моему, здраво сказал Захава[6]: [...] «Я работал у двух больших мастеров, у Станиславского и Вахтангова, и оба они бьют по морде — это в характере гениев, я с этим смирился». Это единственный исход для тех, кто хочет быть у Мейерхольда. Он останется таким же, как и был, переделать его невозможно.

7 августа

Твое письмо получил, и можешь себе представить, как оно на меня подействовало: вчера вечером так знаменито поставил эпизод, что даже самому нравится, не трюковой, но нашлась замечательная смена настроений, что прямо все отдашь, да мало[7].

1925

25 мая, Киев

Поверишь ли? «Мандат»[8] провалился. [...] Я играл отвратительно, то страшно нажимал, ибо мне говорили, что не слышно, то совершенно ронял. [...] Не знаю, что-то со мной сделалось. Потерял чувство темпа, атрофировалась радостность.

25 июля, Алушта

Читаю газеты и всякую ерунду. Очень мне понравилось (я даже хотел тебе послать вырезку): в каком-то парламенте, и вроде как в латвийском, подрались депутаты, и так дрались, что вызвали пожарных — разливать.

1926

20 января

Вс[еволод] Эм[ильевич] обругал меня без пяти минут премьером[9].

Июль, Одесса

По приезде в Одессу Самим было сделано распределение, где кому жить, в какой гостинице, причем принцип распределения такой: если два человека ненавидят третьего, то этого третьего к ним и вселяют. [...]

Сегодня был у Самого. Он крайне мрачен и хочет бросать театр. На меня его

состояние произвело неприятное впечатление.

Вчера был я на вечере Маяковского. Он читал свои стихи, и мне показалось, что Маяковского принимали так же, как нас, а принимали его так себе, как признанного, но уже надоевшего. [...]

Сейчас сижу в ресторане Укрнарпита и жду, что принесут вечернюю газету — там рецензия о двух спектаклях сразу.

Сейчас часов десять. В театре диспут под названием «Октябрем по театру». [...]

Хеся Локшина. 20-е годы

3 июля, Одесса

У нас здесь атмосфера, как перед грозой. Очевидно, завтра на общем собрании все прольется. Мне очень жалко Мейерхольда. У него вид затравленного волка. [...] Пресса центрожурналов, а «Жизни искусства» в особенности, травит театр. Положение катастрофы перед носом. [...] Сам ходит с номером «Жизни искусства», читает производственные планы всех театров и говорит, что мы — говно, даже не можем написать производственного плана.

7 июля, Одесса

Познакомился с Кирсановым[10]. Он очень хвалит Третьякова[11] и как в бога верит в Маяковского, а Есенина не понимает. Но он комсомолец, ему так нужно.

22 июля, Ростов

Надеюсь немного, что на Волге живы капиталистические традиции и удастся отоспаться без скандалов и комаров. [...]

На пароходе в газете прочитал, что в театре у нас открывается кино и вступительное слово говорит Мейерхольд, а о методах игры Кейтона[12] — Ив[ан] Ал[ександ]рович Аксенов[13]. Идет «Наше гостеприимство»[14]. А потом узнаю, что в день открытия кино умер Дзержинский. Кому-то не везет. [...]

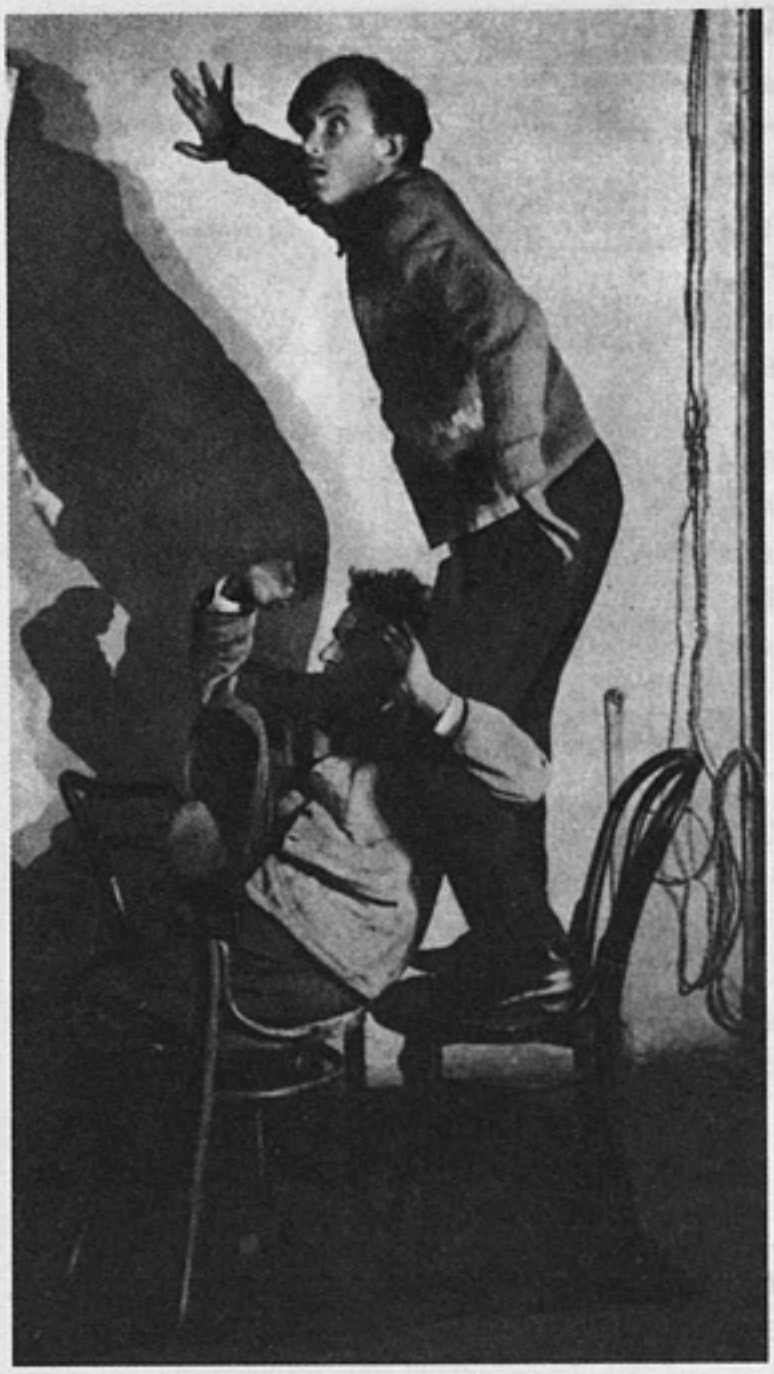
28 июля

Мои надежды на капиталистические традиции, сохранившиеся на Волге, не оправдались. Кабак такой же, как и везде... Достать билет 2-го класса в Царицыне было невозможно, поэтому еду в 3-м классе. Две ночи не было места совсем. Спал на палубе на яблоках. Хорошо еще, было довольно тепло. В Саратове получил место, но тут же у меня украли пальто мое рыжее. Теперь спать очень жестко, и по вечерам на палубу не вылезешь — холодно. В кармане было три книжки. Одна из них — «Жизнь искусства», где статья Станиславского о Чехове и выдержки из французских газет о Мейерхольде. Этот номер меня очень развеселил в Ростове — вез тебе. [...]

Вчера в Самаре купил киногазету. Пишут о приезде Фэрбенкса и Пикфорд в Москву. [...]

Если этот пароход нагонит свое опоздание, то в Рязани буду в понедельник. Но это навряд: он все время ломается, и сегодня утром был пожар, так что II класс, весь коридор, залили водой. Паники не было, ибо не знал никто — было это около 6 часов утра ...

«Митя» [...] эрдмановский[15] будет ставиться в Одессе, куда он должен был приехать числа 18-го.



Вс.Мейерхольд и Э.Гарин на репетиции спектакля «Ревизор». 1926

1928

11 июля, Дмитров Погост

Штиблеты мои от одного дня поездки кончили свое существование. Папа просил телеграфировать, когда я приеду. Я пошел на почту босиком — бабушка говорит, что неудобно. Я надел для ее спокойствия штиблеты, но хорошо, что она их не видела, а только слышала стук. Штиблеты повергли бы всю фамилию в вечный позор. [...]

Всю поездку думал о тебе. [...]

Тебе непременно нужно окунуться в это величие космоса[16].

14 июля, Дмитров Погост

Моя поездка к бабушке меня освежила здорово. Настроение, как после причастия по старому режиму.

20 июля

Когда писал последнюю строку, по письму изящно и как бы в ритме замедленной съемки прошла наша интеллектуальная кошка.

23 июля, Рязань

Я думал, что ты приехала, сидишь в Рязани, пьешь чай и нас ругаешь, и вез я тебе роскошнейшую белую лилию, запаковал ее в болотные листы вперед, потом в папоротник, потом в журавлятник — все это намочил и положил в вещевой мешок.

19 октября, Москва

Видел «Белого орла»[17]. Вс[еволод][18] очень плох, ломается очень, ракурсики так себе, а место, где он крестится и у него заболевает живот, под стать только Мишелю Жарову. Жаров в этой картине омерзительно невыносим. И против всяких моих ожиданий очень хорош и по-настоящему культурно играет В.Качалов[19].

Сокольский[20] читает патриотические монологи, называя Чехова и Мейерхольда мертвыми душами.

20 октября, Москва

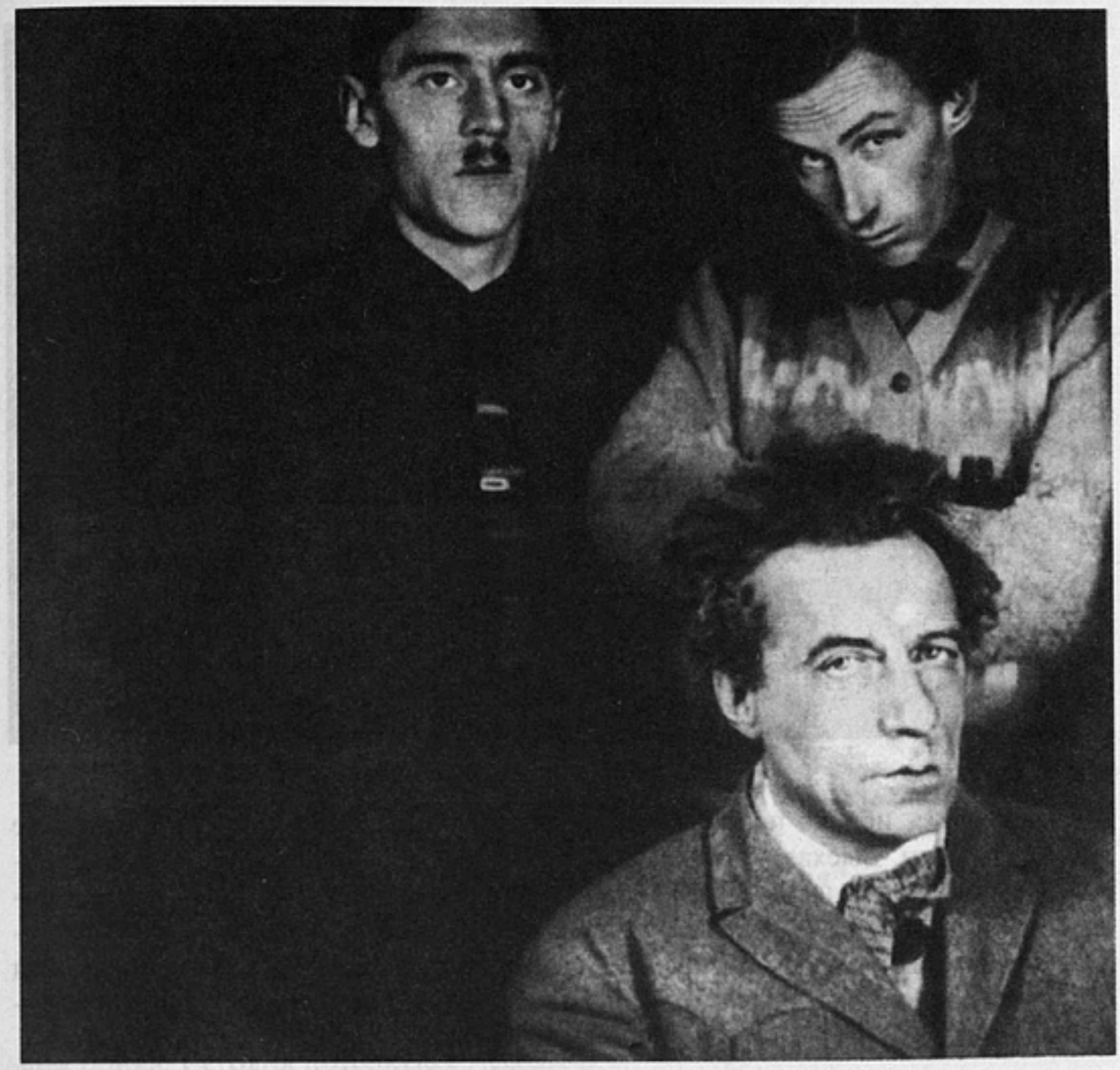
Сейчас утро двадцатого, на другой день после открытия сезона. Вчерашний вечер прошел довольно здорово, только было холодно в температурном отношении. Я по такому случаю был в новых штанах и выглядел, как именинник. [...]

Я живу тихо и размеренно: утром пою, потом водевилю. Сегодня же будет такой перебой: петь не буду, а буду часа четыре водевилить. [...]

Гаузнер[21] привел актера[22] из Кабуки. Мы объяснились с ним пантомимически. Он кроме японского ни гугу, а я кроме русского, но все же объяснились здорово. [...] «Кабучник» доволен, говорит, что ему больше всего нравится русский театр, потом немецкий. [...]

28 октября, Москва

Вчера отказался от репетиции и все утро сидел у японца. Он показывал приемы



Вс.Мейерхольд, М.Макаров и Э.Гарин на репетиции спектакля «Ревизор». 1926

Кабуки. Вблизи и без грима и костюма это производит еще более сильное впечатление. [...] Вчера вечером он был на «Ревизоре» и пришел выразить свой восторг.

11 ноября, Москва

Со вчерашнего дня в «Арсе» и «Колоссе» идет пудовкинская картина «Потомок Чингисхана», которую все хвалят. Прочти, между прочим, в «Известиях» от сегодня письма Эйзенштейна и Луначарского. [...] Вахтанговская студия объявила премьеру на послезавтра[23]. [...]

Все читаю дневник Анненкова[24] [...] он интересно о Карле Марксе пишет — оказывается, злобный старик был.

26 ноября

Сегодня опять мелкий и густой дождь, ветер воет, как в Художественном театре. Страшно сыро, и в окно наше поддувает так, что дым от папиросы относит мне в нос. [...]

29 ноября

Мои водевильные дела очень нуждаются в совете, но ты ведь знаешь, я не доверяю никому, кроме тебя. [...]

В театре все собирались встречать мэтра[25]. Нестеров[26] даже предложил конкурс с премией бутылки коньяку за лучшую встречу. Я предложил два варианта. Первый — на ходулях, второй — напоить театр до невязания лык, и, кажется, мои проекты самые хорошие.

1929

14 июля, Одесса

Мейерхольд нам неинтересен как коммунист (если вообще мне могут быть они интересны), как кто угодно — он интересен как режиссер.

Л.Свердлин, Х.Локшина, Э.Гарин. 20-е годы

25 июля, Рязань
Ехал поездом, ибо на пароходах дают билеты только в салон. Это значит не спать две ночи. Выехал в восемь часов из Москвы, заснул в Раменском и проспал Рязань, причем видел чудный сон: как я ехал на паровозе верхом, а весь поезд шел прямо по целине без рельсов, влезая на необычайные кручи. Проснулся, когда поезд отходил от Рязани. Пока я собирался, он уже заворачивал под мост на Московской. Все же я выпрыгнул и около двух часов стучался в родительский дом.

27 июля, Рязань
Все-таки хоть в Песочню, а поеду на пароходе. Единственная отрада — чистая речь. Хоть здесь немного отучусь от одессизмов.

30 июля, Рязань
«12 стульев» — это очень непервоклассное произведение, не шире «Крокодила».

4 ноября, Москва
И[ван] Ал[ександрови]ч[27] звонил Багрицкому, и я имел высокую честь говорить с ним. [...] Принципиально он не имеет ничего против, но пьеса[28] будет готова не раньше января.

6 ноября, Москва
Звонил В.Маяковскому. Пьесу[29] он дать соглашается и интересовался, не займусь ли режиссурой я. Записал наш ленинградский адрес. [...] Хочу зайти к Фадееву и посмотреть «Разгром». [...]
Богопротивность и продажность московских ржецов[30] искусства безгранична.

1930

11 февраля
Нина[31] по секрету сказала, что Мейер в будущем сезоне будет ставить «Гамлета», но просил об этом не говорить никому. [...]

Последняя новость сенсационного порядка — это уход Маяковского из РЕФа[32] и вступление его в РАПП, куда потянулись все конструктивисты. [...]

Старая задрыга Москва оставила на мне, несмотря на адский холод, довольно приятное впечатление. Движение здоровенное.

18 февраля
Если же у Бартенева[33] будешь работать, то посоветуй ему по-дружески Акимова[34]

не брать. Вчера с мамой мы ходили в кино на «Больные нервы»[35], где художником значится Акимов. Все, что им сделано (очень возможно, что он халтурил), до такой степени противно, с претензией на высший американизм, что хочется блевать. [...]

Насчет чего ты писала Эрдману? Что он не ответил — опять не следует огорчаться. Может, его нет в Москве, может, перед историей кокетничает, лишних писем для потомства не хочет оставить. [...] Ну, не унывай! [...] Я встретил, как выходил из дому, двух баб с полными ведрами — это чудная примета.

27 апреля, Москва
Хожу по солнцу, и хотя меня сегодня вызвали на репетицию, я, как допишу тебе письмо, поеду на Воробьевы горы. Там замечательно! Раз там я был в самый разгар половодья. Просидел полдня на пеньке, даже загорел. [...]

5 мая, Москва
Вчера вечером заходил к Бабановой. Живет она в трущобе. О ней говорят с большим почтением и уважением, очевидно, она дворовая гордость, но дома ее не застал, ибо сидит она на даче. [...]

Эрдман все хочет говорить обо мне в Б[ольшом] Драматическом театре, чтобы они дали мне Подсекальникова[36]. [...] Н[иколай] Р[обертович] говорит, что Ильинский просит пьесу для Второго МХТа.

26 мая, Москва
В МХТе Хмелев ставит «Первую Конную»[37].

Здесь все театры ставят «Первую Конную». [...] Таня[38] передала мне, что мною интересуется Брик Осип[39] — на какой предмет, я не знаю.

28 мая, Москва
С Бриком я договорился о пьесе для Сатиры, причем так: текст Асеева, а сценарий Брика. Сегодня потолкую с Асеевым.

29 мая, Москва
Охлопкова я встретил на улице, но у него был столь гордо провинциальный вид, что я не поклонился.

1 июня, Москва
Демьяна Бедного в Москве нет, он отдыхает в Крыму, адрес его не дают и просят писать: «Москва, Кремль»[40].

6 июня, Москва
С папой вчера ходили обедать в Парк культуры и ели рагу из хвостов. Я прямо захохотал кассирше в рожу — уж очень смешное название, но блюдо оказалось прекрасное, мы здорово наелись.

9 июня, Москва
Демьян Бедный отказался писать пьесу. Теперь решил разговаривать с Архангельским[41] и Петровым и Ильфом. Сегодня у меня свидание с Панковым в цирке. Хочу договор подписать[42].

13 июня
Несмотря на месячную голодовку, вплоть до цинги[43] [...] я предпочту играть в ГосТИМе.

К тому же целая серия предположений позволяет надеяться, что Эрдманова пьеса[44] если где и будет, то в первую очередь в ГосТИМе, а из режиссеров все же лучше даже «общее наблюдение».

19 июня, Москва
Читаю Марлинского и очень доволен. Какой великолепный писатель! Например: «Смех, эта Клеопатрина жемчужина, растаял в бокалах». [...] «Там визжит угнетенная невинность или поросенок в мешке». [...] Великолепно!..

24 июня
Очень меня интересует Мих. Мих. Зощенко. Звонила ли ты ему? Как он настроен? Передай ему привет.

11 августа, Москва
Относительно Сельвинского [...] сценария он не напишет, ибо в своей пьесе не может свести концы с концами. [...] Что касается всех разговоров о Пудовкине и т.п., то это ерунда, ни к кому из них я кланяться не пойду. Да к тому присутствовал на конференции по звуковому кино и просматривал звукокартины, после коих просмотров мне внушено полное отвращение к этому бездарному предприятию. [...]

Все это за человеческим искусством, а чтобы быть механиком — у меня нет к тому призвания. Звукоконференция произвела на меня впечатление гнусного пикника на ворованные деньги. Подлинное пошехонье.

По поводу самотренировки — я себя тренирую только с внешней стороны. По-прежнему каждый день на воде. Что касается питания, то это у меня, должно быть, на роду написано. Самое главное, что я хотел сказать тебе и всегда согласен в этом тебе помочь, — это раз и навсегда бросить вождистские настроения. Это осталось от Мейера и так крепко, потому что мы были щенята, а он матерый волк. У кого можно сейчас учиться?.. Тот же Козинцев [...] хорошо говорит, но...

Учиться сейчас можно только на собственном опыте, и поэтому я тебе предлагаю подумать и работать самой, одной.

11 сентября, Москва
Вчера утром часа два летал над Москвою [...] граф Цеппелин[45] [...] здоровенная махина. Его сняли в звуковом кино и в немом — теперь посмотрим на экране.

21 сентября, Москва
Очень интересный трюк, как говорят, произошел с Эрдманом. Пьесу-то[46] он отдал к Вахтангову, а они — ввиду пессимизма — отказались, и теперь он, уже не знаю с какой рожей, пошел к старому мэтру. [...] Интересно, как он на это посмотрит. Очевидно, ввиду морального расстройства Ник[олай] Роб[ертович] нигде не показывается.

11 октября
«Мандат» репетировал два раза с большим удовольствием и запалом. [...] Во-первых, ничего не утерял, а приобрел необычайную теплоту в слове. Радио мне тоже очень много приятного приносит. [...] Мне бы хотелось, чтобы ты послушала, ибо я много жестикулирую и мимирую и боюсь, что если это отнять, будет суховато. [...] Думаю, что, воспитываясь для режиссуры, ты в себе воспитываешь меня и я в тебе себя. [...] Что касается звукового кино, то я, конечно, не прочь сняться, но, естественно, не бросая базы, ибо я тогда теряю почву под ногами — это будет до тех пор, очевидно, пока я не опорюсь (если я когда-нибудь опорюсь).

13 октября, Москва
В театре не был довольно давно, и, говоря откровенно, не тянет. Там большой скандал. Рейх постановлением месткома выкинута из союза, и теперь ставят вопрос о снятии ее с работы. [...]

Мое пребывание там [в театре. — *А.Х.*] дало мне некоторую опору, и потому тонус жизненный у меня повышен. [...]

Принципиально я не против звуко-кино работы, но то, что называется «среда», для меня необходимо. Гостимовский навоз дает мне все-таки соки, и я не прочь, конечно, к этому навозу прибавить деликатесов какого-нибудь суперфосфата из фэксов[47], но не отрываясь от навоза. [...]

В ТИМе есть свойство, что люди, долго сидя там, либо теряют чувство удельного веса, что очень противно и ужасно для них, либо теряют веру в себя. Я же сейчас нахожусь в том блаженном состоянии, когда меня нельзя упрекнуть ни в том, ни в другом. [...]

Что касается всех излияний в хорошем ко мне отношении, то им не следует

очень верить: почему-то меня всегда жаждут, когда я нахожусь у дел, а не наоборот.

[...] Я очень горжусь твоей большевистской душой. Мой приход — это явно выраженный меньшевизм, идеализм и интеллигенцизм. И еще интересное явление: репетирую третий акт «Мандата», и выясняется, что необычайно глупо играть кошмар или не кошмар абсолютно никому не интересных людей. Раньше было наоборот: мы стеснялись первых двух актов и жили в третьем. Теперь как раз наоборот: анекдоты имеют право на жизнь хотя бы для смеха, и галиматья в третьем акте звучит просто нелепицей. [...]

Репетиции в театре произвольно пропускаю. [...] Там создано такое количество комиссий, подкомиссий, штабов-бригад и просто штабов и просто бригад, что они целиком и полностью залепили всю стену, ведущую в партер на лестнице, причем естественно, что все они между собой грызутся, ибо за наше отсутствие самолюбие «каждой отдельной единицы» дошло до размеров гиперболы.

14 октября, Москва

Сейчас звонил Н.Р.Эрдман. [...] У него как будто хорошее настроение, и он верит, что Вс[еволод] поставит его пьесу.

18 октября, Москва

Вчера я читал на радио «Японию»[48]. [...] После состоялся диспут, где классифицировали мою передачу единогласно как блестящую. В одной из комнат было устроено нечто вроде зрительного зала: стояли рядами стулья и на столе громадный громкоговоритель; у стола были положены пар четырнадцать наушников, так что слушатели могли варьировать свое слушание. Во время исполнения свет в комнате гасили и сидели в темноте. Утром сегодня я уже получил комплимент за двести верст, родительский: звонил папа. Они слушали с матерью около громкоговорителя у кого-то из своих знакомых. [...]

Меня очень огорчит, если ты не слушала меня, потому как ты только и понимаешь все мои ходы. [...]

Успех мой радийный дает мне уверенность и самоуверенность, что нужно совершать переход в другое искусство. Я начинаю обнюхивать кинозвук и собираюсь предпринять там работу.

Б.Чирков, Э.Гарин, В.Кибардина, П.Соболевский. Пробы к фильму «Большевик» («Юность Максима»). 1934

Максим – Э.Гарин. Проба к фильму «Большевик»

30 октября, Москва
Теперь о нашем деле вообще. Я очень радуюсь за тебя и, прямо сказать, тобой живу.

Мое сознание за период скитаний выросло необычайно, и делать то, что я делаю, что-то не очень приятно. Иногда я думаю, что мной утеряно мое социальное амплуа, иногда кажется, что утеряна непосредственность. Во всяком случае, свое ощущение проверю на новой работе, тогда можно сделать настоящий вывод.

5 ноября
Все последние дни очень устаю физически. Так болели мускулы на ногах и животе, что не мог садиться, — все от танца в «Д.Е.»[49], который ставит Мессерер[50]. Я этим, между прочим, очень доволен. Потом вчера Всеволод велел в «Д.Е.» умирать, «как в Кабуки», то есть с лежания на полу перейти в мост и потом идти на руках. Это очень трудно сделать, я этого сразу не мог. Он очень огорчился. Теперь я и этот номер тренирую. Все эти физические тренажи доставляют мне некоторое удовольствие.

3 декабря
Вс[еволод] ставит «Последний, решительный»[51]. Одну картину поставил хорошо. Боголюбов[52] умирает семь минут, причем Сам показывал с большим искусством. Ругать за эту картину будут страшно. Картина очень по-западному поставлена, с пацифистскими тенденциями, но очень традиционно и поэтому крепко.

28 декабря
В ГосТИМе следующее. [...] роль моего партнера играет Ильинский, но так как он поставил себя богом, то ему Вишневский переписал весь эпизод, так что роль Жана Вальжана, т.е. моя, получилась больше чем куцая. В таком виде я ее, конечно, играть не буду. [...]

29 декабря
Нынче я решил на репетицию не ходить и проспал до двух часов, пришел к половине третьего, и, как оказалось, репетиция и не начиналась по причине болезни премьера[53]. К нему на квартиру поехал Вишневский, очевидно, уговаривать. Этот морячок довольно упрямый и хочет пьесу свою обставить «звездами».

31 декабря
В ГАХНе был доклад Павлова[54] о творческом методе театра. ТИМ обвинили в мистике и меня как проводника этой линии в Хлестакове и Чацком, и мне противопоставляется как диалектический актер Мартинсон[55] в Хлестакове. Театр в целом обвиняют в механистичности (идеологической) и определяют его как театр либерально-буржуазной интеллигенции, тянущейся к пролетариату.

1931

2 января, Москва
Мадемазель Райх от Кармен[56] отказывается, и Тяпкину[57] вызывают на репети-

цию. [...] Что-то будет. [...] Моя интуиция почему-то ободряет меня с этим спектаклем.

Папулю водил сегодня полюбоваться искусствишком. Смотрел он «Выстрел»[58]. Досидел до конца, но как будто не очень остался доволен.

6 января, Москва
Сегодня на репетиции мэтр сделал мне довольно приличный кусок, причем, как говорят в публике, кусок со слезой, такой «комсомол-неврастеник».

16 января, Москва
У Горького вычитал совершенно замечательные строки о людях наедине с собой. Он застал Толстого в солнечный день стоящим над ящерицей, и тот всерьез спрашивал ее: «Ну что, хорошо тебе?» И через некоторую паузу: «А мне не хорошо!» И там очень любопытные, прямо для сцены, ситуации.

17 января, Москва
Я очень обрадован твоим письмом и сегодня репетировал хорошо. [...] Елена Алексеевна в панике, так как после вчерашней прогонной репетиции З.Р. захотела опять играть Кармен и сообщила об этом Е.А., но сказала, что будет с ней в очередь. Та, конечно, в панику [...] так что пришлось ее долго успокаивать. Игорек опять изволили заболеть, хотя вчера халтурили. Так что понять ансамбль, в котором мне приходится играть, невозможно. Все же я значительно похамел и импровизационно присваиваю себе слова и игришку.

22 января, Москва
Спектакль, несмотря на Вишневского, получается очень приличный (как мне кажется). [...] За этот период времени как будто совсем выбыл из пьесы Игорь и Тяпа. Последняя хоть и сидит на репетициях, но только скулит.

24 января, Москва
Нынче наконец пришел гений, но репетировал вполголоса. Всеволод около него увивался до противности, даже о Зине забыл, как будто ее не существует: показывал, бегал, а Игорь повторял, как бы делал одолжение.

8 февраля, Москва
Вчера состоялась официальная премьера. [...] Генералка прошла с грандиозным скандалом. Во время эпизода «У Кармен», когда красные моряки пьянствуют и занимаются развратом, из публики стали доноситься слова: «Долой! Позор Мейерхольду!» Мейерхольд находился в публике и отвечал. Начался полный скандал. Сцены мы доиграли. А потом скандаливших вывели. Вчера же премьера прошла с большим подъемом и успехом.

27 февраля
Видел в Московском ТРАМе очень хороший спектакль «Тревога» и потом слушал Яхонтова — композицию «Петербург» и концерт Оборина[59] в кружке[60]. Он был в ударе и играл хорошо. Слушал чудный концерт квартета консерватории с Борисовским[61], которому во время исполнения упала ширма на голову.

3 марта, Москва
Нынче утром читали вновь переделанную пьесу Олеши[62]. Она мне окончательно не понравилась. Трактует проблему, которая абсолютно никому не интересна [...] — проблема интеллигенции, причем главный персонаж списан с З.Райх. Какая это интеллигенция, и кого она может интересовать, да и вообще этот вопрос о пупе земли — какое высокомерие и гнусность для наших дней.

8 марта, Москва
Читал нынче письма в редакцию «За коммунистическое просвещение» Вс.Вишневского, из которых явствует совершенно, что это низкой души человек и дурак к тому же.

19 марта, Москва
Ходил сегодня в третий раз на лыжах. Это великолепно. Вечером же, возвращаясь домой из кино, где видел занимательную комедию с у[частием] Бэб Даниельс «Плыви, девушка, плыви», нарвался на Мастера. Он говорит: «Где же ты пропадаешь?» Я говорю: «Накапливаю оптимизма на лыжах». Завтра опять собираюсь на Воробьевы горы. Нынче ходил в Сокольниках, оказывается, там прекрасный сосновый лес, чистый воздух и вообще благодать...

Начали разрабатывать «Дирижабль»[63]. От лыж загорел. За последнее время очень большевизировался. Попутнический курс ГосТИМа стал для меня явно тесен. [...]

Читай хорошие книги вроде «Уленшпигеля» или «Пантагрюэля», не читай интеллигентщины ленинградской.

20 марта, Москва
Утром нынче смотрел вашу картину[64]. Хорошо, конечно, но нестерпимо скучно, я весь извелся. Картина немая, ибо весь музнаворот жалок и беспринципен. То я музыку воспринимал как эффект монодраматический, то натуралистический, то просто сопроводительный. Все же выдумочки, как, например, «Какая хорошая будет жизнь» — говно. [...] Что же касается немоты, то тут безупречен один Москвин[65], все сделанное им замечательно. У фэксов же можно учиться, по-моему, только построению кадра статического, все они сделаны очень хорошо. Как только в кадре начинается движение, то оно немного ниже. [...] Что же касается их умения строить, как говорится, по вертикали, то они обладают какой-то необычайной способностью так замертвить, застилизовать, залюбовать материал, что зевота разрывает челюсти. [...] Алтай подан совсем не ново и опять по-барски. Кузьмина[66] на этот раз никаких восторгов у меня не вызвала. [...] Виделся с Козинцевым и с Траубергом и тому и другому сказал, что очень хорошо, но скучно, на что Козинцев ответил, что все говорят, что не скучно, и жалеют ее (кстати, судьба ее почему-то совсем не заинтересовывает), а Трауберг сказал: «Неужели нужно еще подрезать?» В общем, осадок от этого утреннего просмотра у меня довольно неважный, исправил его лишь тем, что немедля после искусства пошел на Воробьевку и до пяти часов ходил на лыжах. [...] Пессимизм мой по поводу картин и вообще искусства возможен еще и потому, что весной искусство тошно, а, потом, за последнее время уж очень я ненавижу барство. [...] Тут еще, может быть, мешает личное знакомство с авторами. [...] Мнения Мастера не знаю, да и знать не хочу. Ему Каверин[67] нравится, он, должно быть, впадает в детство.

23 марта, Москва
В театре вчера произошел настолько скандальный случай, что впору [...] отмежевываться от своего вождя.

Был спектакль, проданный пограничникам. [...] Спектакль шел прекрасно, принимали очень хорошо. Начался диспут. Очень доброжелательно и культурно высказывались. Как вдруг вышел Сам и начал совершенно неприлично всех громить, причем разговаривал так, как будто люди тем и заняты, что читают рецензии о ГосТИМе. [...] Я еще никогда не видел Всеволода, чтобы он так бездарно говорил и в позе какого-то Магомета. Естественно, тогда после речи публика начала возмущаться, и эта запасная курица Зинаида Райх истошным голосом заорала: «Тревога! Травля! Травля!» и т.д.

Мое впечатление от всего произошедшего: все это, конечно, очень печально...

26 марта, Москва
Утром нынче Мейер читал экспозицию[68]. [...] Решил он приемами символического театра орудовать. Установку [...] провозглашает как революцию. Разговор после доклада носил салонный, даже спиритический характер. Мадам вдохнула в него густой марксизм.

28 марта, Москва
Видел «Очень хорошо живется»[69] и твоих хозяев[70], уже не ходящих по полу, а выступающих. Об «Очень хорошо живется» — во-первых, бестактное название,

Х.Локшина и Э.Гарин на съемках фильма «Женитьба». За камерой оператор А.Погорелый. 1937

которое совершенно резонно запрещено, во-вторых, бездарная картина (хуже «Одной»), совершенно ханжонковская. Ситуация пошлейшая рассказывается с глубокомысленным и философским видом, к ней с двух сторон механически пришпилен конец и начало (по рецепту «Бубуса», когда врываются в буржуазный дом вооруженные рабочие). Все снято в замедленных темпах, и Эрдман, когда я у него спросил и об «Одной», и о «Хорошо живется», совершенно замечательно сказал: «Это же не люди ходят, а какие-то древние греки».

Нынче был на репетиции и считаю ее продуктивной, ибо во время ее запломбировал зуб.

31 марта, Москва

Вчера вечером в клубе был вечер МХАТа. Читали Книппер, Леонидов, Москвин, и совершенно поразил меня Качалов. Читал он отрывок из «Воскресения». Говорили — хорошо, но я не верил. Это действительно шедевр.

29 апреля, Москва

Позавчера произошла сцена (к счастью, я не присутствовал) под названием «Разгром музыкального цеха». [...] При скандале был добром помянут Арнштам[71], можешь ему рассказать. Помянут он был так: «Был у нас скверный пианист Арнштам, но он, бывало, приносил такую кучу материала, что можно выбрать».

10 мая, Москва

Утром сегодня пошел на общее собрание ГосТИМа. [...] Очень хорошо говорил Мастер. [...] После собрания я с ним поздоровался, он очень был мил и спросил, кончил ли я[72]. Я сказал, что осталось кое-что доснять. Ругнул ему это искусство. Тогда он оживился совсем и на ухо мне сказал: «Что граммофон, что звуко-кино — говно». Буквально. [...]

23 июня, Москва

Козинцеву написал. [...] Что касается того, что там[73] фигуряет какой-то деревенский парень, да еще веселый, мне не очень нравится, и ежели ты будешь с ними по этому поводу изъясняться, то на мой счет скажи, что я к Китону равняюсь. Мне свойственней мрачный гумор (конечно, так мне кажется). [...]

Прошу тебя очень дышать воздухом открыто и не пессимизироваться.

3 июля, Харьков

Вражда к какой-то болтливости и несерьезности всех южан у меня явная. Север мне гораздо приятнее своими людьми и искусством. [...]

И.Зарубина, С.Юткевич, Х.Локшина, Э.Гарин во время съемок фильма «Женитьба». 1937

Очень обижен, что у тебя плохое состояние, и всеми силами хотел бы привести в благодушие. Жду от тебя подробного письма с изложением внутренностей и внешностей свой жизни. [...] Жду письма, которое позволило бы мне захохотать прямо на площади от радости, что ты чувствуешь себя и настроена хорошо.

8 июля, Харьков

Сегодня после тренажа поехал с бригадой на «Тракторстрой» и только сейчас вернулся. Впечатление грандиозное. Ошеломляющие сроки строительства. Вечером после спектакля участвую в концерте — читаю Маяковского. [...]

Посещение «Тракторстроя» очень знаменательно. Театр уже перестал себя ощущать органической частью страны, а ощущает себя как явный попутчик, что, конечно, не было в его молодости. [...]

Сам ходит один как прокаженный. Эти два «Последних, решительных» приходил и смотрел, и никто к нему не приближается, и он один мрачно уходит. [...]

Приходил как-то Сам осматривать, как живут актеры (они ведь, естественно, в другой гостинице), и тут ему сообщили о смерти Лужского[74]. Это на него произвело мрачное впечатление, и он выкатился на улицу.

21 июля, Воронеж

Ходит слух, что Мастер сговорился с М.Горьким о постановке его пьесы. Старый [...] наш стал просто коммерсант. [...]

Я даже [...] нахожу удовольствие в самом процессе письма, как волостной писарь, а так как я никому, кроме тебя, не пишу, то казенных писем у меня не бывает. [...] Для поездки в колхоз с бригадой изучаю «Медного всадника». Поездка в колхоз [...] меня очень интересует.

9 августа, Киев

Глубина чувств различна у человеков, но все же тот жалкий диапазон чувств, которыми я располагаю, принадлежит тебе.

Мне [...] хочется передать математическую стенограмму моего нутра. [...]

А как же эгоизм и одиночество? Ведь все дело в том, что в этом эго сидишь ты. [...]

Я сейчас стал думать, как Марсель Пруст.

14 августа, Киев

Очень хорошо, что при мне остался цирк. Там много интересного. [...]

«Рычи, Китай!»[75] играть просто нет сил — устаешь просто до геморроидальности. [...]

Чикул[76] отпросился домой, и роль Улялюма дали Мартинсону. Так он будет

играть и Татарова, и Улялюма[77]. Вообще, очевидно, спектакли будущего будут играться только двумя артистами.

17 августа, Киев
В Пролетарском саду встретил Арнольда[78]. Он мне сказал, что эрдмановскую пьесу[79] читал Максим Горький и будто бы передал Самому[80]. Какое же впечатление она произвела — неизвестно. На Максима же большое. Говорил ли тебе об этом Ник[олай] Роб[ертович], или он сам не знает?

19 августа, Киев
Ходил нынче в Лавру. [...] Входил в пещеры — чуть не сделалось дурно, уже не знаю, от психики или от сердца. Читать стал что-то очень много, часов по шесть в день.

2 сентября, Москва
В Москве мне в этот приезд очень не понравилось, я совершенно был убит. Когда ехал на 25-м, то увидел, что сломали ворота у Иверской[81]. Это просто варварство.

4 сентября, Рязань
Мама очень постарела, я просто ахнул, и стала похожа на Ротшильда. Очевидно, я в старости буду тоже очень похож на Ротшильда. [...] А афиши здесь смешные. Например, «Долина горячих скал», причем первая буква последнего слова выпала на очень многих афишах. Сейчас были с папой на ярмарке, там у карусели толпится народ и играет гармошка со скрипкой.

1932

11 января, Москва
Москва приятный город, законный и естественный, и такой же грязный, как был.

12 января, Москва
Я пил в ресторане чай с сыром, и Козинцев заплатил за меня — отдай ему 3 р. 60 коп. (три руб. 60 коп.). [...]

Сняться у фэксов я все же думаю, ибо нет перспектив ни в ГосТИМе, ни в Пролеткульте, который располагает только пьесами Арбузова[82], а это не очень художественно.

1 февраля, Ташкент
Солнце светит уже прямо в глаза, и воздух очень нежен. И необычайная голубизна и утром, и вечером. [...] Для глаза, привыкшего к серости в Москве и Ленинграде, здесь необычайное разнообразие. [...] Весна здесь, должно быть, совершенно волшебная. [...] В гостинице же и утром, и вечером подают самовар, что в обстановке [...] золотой и дремотной [...] Азии, несомненно, приятно.

22 февраля, Ташкент
Хотел раньше проехаться в Самарканд, а может, и в Ашхабад, но грязь здесь столь грандиозна и экзотична, что только тут постигнешь такую вещь, что мы, между прочим, живем в Европе.

12 мая, Москва
Зашел на репетицию «Самоубийцы». [...] С Зиной имели игривый разговор о роли Подсекальникова. Разговор закончился — она предложила билет на Казадезюса[83] — идти с ней или, говорит, отдам билет другому. Я говорю: «Отдайте другому». Она: «Ты меня не любишь». Я: «Я не люблю Казадезюса». Это меня очень радует, что я могу так шикарно изъясняться — совсем в стиле Дидро.

9 июня, Москва
Дорогой Квас[84]! Окружение у меня в вагоне было совершенно ужасное: два ма-

леньких поганца, которые орали препротивнейшими голосами, как только я влез в вагон. Затем эти гонококки орущие начали жрать, затем пить. Я все собирался узнать социальное происхождение родителей, чтобы выяснить систему воспитательных традиций. [...]

Виделся с Мастером, который сказал, что нужно играть Хлестакова. Я пробурчал невнятное. Затем внимательнейшим образом просмотрел «Самоубийцу» — репетицию. Впечатление скуки и казенщины, ну совершенно так, как представляешь себе, что сделает Мейер. Поставлена III картина с цыганами. Неплохо, в общем, но все игровые мотивы настолько знакомы, настолько не оплодотворены современными наблюдениями, настолько академичны по-гостимовски, что «не захватывают». Это не только мое мнение, но, как мне кажется (я не спрашивал, но вижу), судя по тонусу общего интереса к репетиции, всем надоело. [...]

В комнате относительный порядок, только спертоват (спертый) воздух (отнюдь не от слова спирт). Мастер постарел, такой сморщенный старикашка с кровавыми глазишками.

25 июня, Москва

Состоялся разговор с М.Шлуглейтом[85]. [...] Что касается права на режработу, то, говорит, ежели вы будете ставить, допустим, в Театре Революции, то не разрешу, ибо предприятие конкурирующее. А у меня намечается связь с Коршем[86]. [...]

В Рязани был недолго. [...] С Татьяной[87] покупались в Оке и видели пароход с оригинальным названием «Большой театр».

5 октября

Я последнее время очень волнуюсь за «Женитьбу». [...]

Очень обогащаюсь «гоголеанством». Нынче на свободе внимательно прочитал Ермакова[88], и должен тебе сказать, что ведь психоанализм-то написан с меня, а не с Гоголя. Ведь Подколесин-то явно Гоголь. Но не по одной клинической линии мы совпадаем с Подколесиным. Я очень явно ощущаю серьезность других фигур комедии. А Подколесина я сыграю на «ять». Это чередование физиологичности и лиризма мне очень близко. Я уверен, что Цехановский[89], отказавшись от меня, не обретет себе такого актера, который бы так сочетал в себе технику игры и близкий автору внутренний строй. Постепенно [...] влезаю в «Женитьбу». У меня такой интерес к этому опыту, какого не было за всю жизнь. Достану всю литературу. Ежели бы приняться вплотную, то быстро бы до деталей выстроились образы.

1933

9 марта, Ленинград

Вчера видел себя на экране, но так как я заплакал от света, то вчера снимали еще раз со звуком. [...]

[...] Фэксов хвалю так, что все шарахаются и боятся. Это я делаю без гротеска, а всерьез. Утром сегодня изучал сценарий. Можно смешно играть. [...]

Вообще говоря, я заметно обнаглел. «Женитьбу» нужно ставить, и никаких гвоздей[90].

4 июля, Одесса

Вот копия письма Козинцеву, она немного напыщенно декламационна, но, во всяком случае, патетична.

Ознакомившись с содержанием Вашего письма, сообщаю Вам, что я ясно представляю масштаб Вашего замысла и огромную общественную и художественную ответственность во взятой на себя задаче — исполнении роли Максима в картине «Большевик», а потому, со своей стороны, представляю Вам всю свою творческую энергию и время не менее 20—25 дней в месяц.

Актер Эраст Гарин.

Дорогой Григорий Михайлович!

Удовлетворит ли такая редакция Вас? По моим скромным соображениям, она позволит нам спуститься с Монблана юридических дискуссий в долину творческих волнений и, вообще, заняться своим прямым делом.

Энея[91] попроси подобрать брюки для Максима. [...]

Э.Гарин в фильме «Нестерка». 1954

Цареву[92] устраивается пышная встреча. Мастер выписал автомобиль из Москвы и перекрасил в модный цвет.

До чего надоели мне эти советские феодалы! Боже мой! [...]

2 октября

Перед спектаклем с Хржановским[93] поехали на Воробьевы горы. [...]

Нынче кормил Хржановский. Мы с ним пошли смотреть «Генерала» Китона[94]. После картины мне показалось, что я в кино не очень плохо играю.

4 октября, Москва

На Тверской вывешивается плакат и крупно написано мое имя. [...]

От «Мандата» устаю. На него началось гонение. Вчера цензура выкинула совершенно безобидную фразу: «Мне божиться нельзя, теперь диктатура пролетариата». Эрдману послал приветственную телеграмму. Играю очень хорошо, как мне кажется. Впрочем, тебе Хржановский расскажет, он видел два акта.

1934

19 марта, Москва

Про «Даму»[95] должен тебе рассказать, что пущено здорово. Это вроде «Ревизора» по значению спектакль, только в вопросах костюма, цвета, нюансировки сделанный во много раз тщательней. Сцены некоторые — например, бала, смерти, — сделаны замечательно. Спектакль по времени очень длинный, но смотрится все-таки. Мастеру аплодировали шумно и много. Царев мне не понравился: несмотря на темперамент, никакого образа нет. Роль Самой[96] разделана на такие нюансы и тонкости и в такой замечательной mise en scene, что даже она прилично выглядит. [...] Очень хорошо поет Ремизова[97] какие-то похабные куплеты. Тебя я очень прошу посмотреть внимательно этот спектакль. Ведь пьеса все же остается таким же дерьмом, как и была, и только мейерхольдовская поэзия так преобразила все. [...] «Дама с камелиями» на меня произвела такое же впечатление, как в свое время «Бубус». Это академия. [...] Смотря на «Даму», я думаю, что хорошо, что я в ней не играл. Это очень хорошо, но все конкретно в ней делаемое мне глубоко чуждо, и нравится мне в ней то, что она аттракционно шевелит ассоциациями. Это в целом опять барокко, но, вообще говоря, за этот спектакль можно всех фэксов связать узлом и утопить, и никто не заметит.

21 марта
«Дама с камелиями» мне очень понравилась. [...] Всеволод сделал титаническую работу. «Бубус» и «Ревизор» по тщательности обработки ничто по сравнению с «Дамой». Сегодня в газетах уже две ругательные рецензии. Это доказывает, что дело сделано неплохо. [...] Вообще, против искусства ничего не возразишь.

Меня остановил один человек (не могу припомнить фамилию) на радио и говорил минут тридцать о том, что то, что я делаю, — путь создания типа современного слушателя. Он закатывает громадную статью с научно-исследовательским уклоном по поводу моих работ.

Теперь своей следующей работой, и очень серьезной, я думаю избрать «Слово о полку Игореве» — это даст возможность ухватиться за основу традиционного сказительства, но модернизировать и проложить мост, здорово продуманный, к современному материалу.

Меня этот парень убил тем, что все мысли, им высказанные, я только хотел изложить в «Письме к моим слушателям» — ответе на письма о «Цусиме», которых много и большинство которых ругательные. В «Японии», которая будет называться «Зеркало, яшма и меч», введены мною настоящие японские пластинки, что необычайно оживляет и придает подлинный колорит передаче.

30 мая
В театре ходит слух, что Сам хочет ставить «Бориса Годунова» при таком распределении: Годунов — Ильинский, Мнишек — ясно и Самозванец — я и Царев, причем первой всюду называют мою фамилию.

24 июня, Новосибирск
Вчера улетел в Москву мэтр, но перед отлетом сделал собрание и доложил перспективы будущего сезона. Передо мной расшаркивался страшно (всерьез я этого принять не могу). Затем мне поручил постановку «Груньки»[98] (которую я не возьму) и исполнение в ней главной роли (которую играть не буду). Затем наговорил всему собранию, чтобы занимались поэзией и что вождь этого дела — я. Вечером я его видел и очень индифферентно отнесся к его речам по поводу того, что пьеса очень хороша.

2 июля, Прокопьевск
Я категорически решил навестить Николая Робертовича. У него я пробуду не более двух дней, а потом в Москву и Ленинград. Если картины подождут, то буду работать, а если нет, то спешить не буду. [...] Сегодня вечером провожаем Ю.М.Юрьева[99] — он играет последний спектакль и уходит из театра. Прочитал (купил на вокзале) «Историю Ижорского завода». Книга очень интересная, и для фэксовской картины[100] там сцена хороша — «Собрание большевиков на лодках».

25 ноября, Москва
Я каждый день занимаюсь «Женитьбой» и, надо сказать, она очень выросла. Много придумал и даже прилично изложил. [...]

Я приеду числа второго. [...] Хотелось бы к этому времени увязать все вопросы, связанные с проведением сценария и подписанием договора с Юткевичем, а это можно сделать, когда Сергей будет в Москве. [...]

Сегодня подал Мастеру заявление с просьбой об отпуске — сроком на год.

«Репертуарный план настоящего сезона безболезненно допускает мое отсутствие.

Расстройство моей нервной системы и моральная прострация, в которой я нахожусь, требуют длительного отдыха. При необходимости отдельных выступлений в Москве и Ленинграде оставляю за собой обязательство их выполнить».

1950

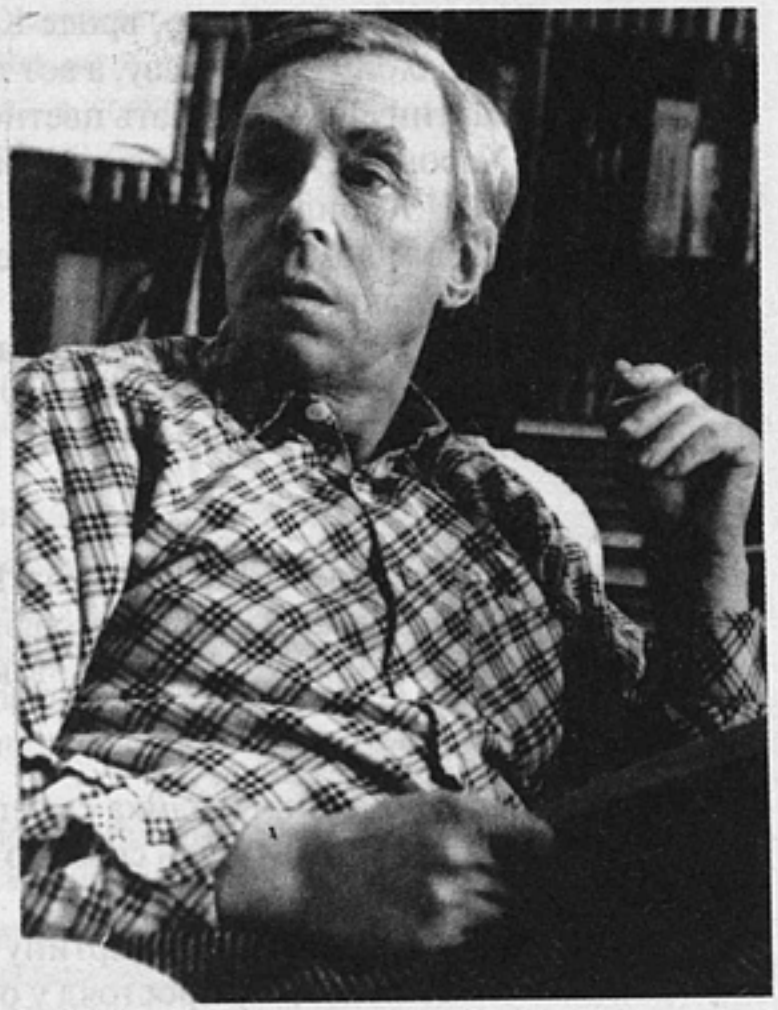
21 апреля, Сочи
В здании санатория колонны всех ордеров, даже шкап для платья с нишей и колоннами. [...] После первой кислородной ванны на меня напала сонливость, все

время сплю. В первый день после ванны проспал обед, но мне подогрели, я его съел и проспал ужин. [...]

За моим столом умеренные бюрократы, вежливые и немногословные, что мне нравится.

Рядом за столом сидит кретин с тремя сталинскими медальками с рыжей жадной бабой. [...] Он, наверное, какой-нибудь литератор. Мордочка у него зловредная и завистливая. [...]

В роскошном зале санатория каждый день кино, но я еще не изжил отвращения к искусству, поэтому ни разу не был.



Эраст Гарин. 50-е годы

1954

9 августа, Киев

Скоро съемки[101]. Проба моя в Белоруссии произвела очень хорошее впечатление. Роль выигрышная (если не напакостить).

Мотаться вот так, как сейчас я, в моем возрасте — чепуха. [...]

Это следует считать последним опусом, «Поручик Киже» и это — цикл. Он оползен[102]. [...]

Вчера был во Владимирском соборе на обедне. Представление поставлено добротно. [...] Очень интересно изображены святые. Это, пожалуй, единственный случай модернизации в русской иконописи.

Был в Софии. [...] Фрески с охотой, акробатами и скоморохами очень хорошо отчищены и видны. [...]

Беседовал с В.М.Петровым[103]. [...] Он мне говорил, что под новым углом зрения на алкоголь из картины Хейфица[104] летит много сцен. Эпоха кефира и молока началась.

Чванливые аристократы современности запретили продавать вареные початки кукурузы, и теперь мне приходится покупать на Бессарабке сырые и просить их варить на этаже. [...]

Очевидно, они считают, что потребление початков ярко выраженное мове гу[105].

23 августа, Киев

Б.Тенин[106] приготовил в лесу мне жилище. [...] Живу в лесу. Имеется пруд, где купаемся, имеется электричество, но не горит, освещаемся елочными свечами. [...] Здесь две собаки, очень симпатичные, одна овчарного типа, другая дворняжка. Живут на отходах от наших обедов. И к тому же выводок котов, которые ведут себя, как собаки, а вовсе не как кошки. В общем, попасть в такую обстановку без кино невозможно [...]

Раз в Киеве пошел на спектакль Театра Ленинского комсомола «Годы странствий». Но спектакль на сцене оперы не звучит (интимисты), к тому же жара, к тому же видны все белые нитки драматургии. [...] Я сбежал. Больше на искусство не льщусь.

3 сентября, Киев

Вчера посмотрел материал[107] (себя не видел, не готов) — это кошмар по всем линиям. [...] Никакого изобразительного принципа.

Думал о Бальзаминове[108]. Теперь это нужно делать совсем по-другому. Если [...] нам представлялось во вкусе Федотова, с лирическим колером, то теперь, мне думается, надо с сатирическим — Боклевский[109] и ему подобные, а фон (народ, улица) — Щедровский[110], Тимм[111] и т.п. Актеров надо подобрать таких, какие не встречаются теперь (по габаритам — две Тяпкины молодые), где их взять? Ху-

дожника пригласить настоящего, вроде Крымова («Горячее сердце»)[112]. Москву сделать не по Аполлону Григорьеву, а вот так, как у Станиславского Грибоедов и Курослепов. Картину всю не делать цветной, а только частично, воспользоваться виражами. Хорошо бы договориться с оператором, способным к кропотливой работе, вроде М.Н.Кириллова[113], а то весь заряд пройдет даром. [...]

Вчера по дороге домой купил грековскую «Киевскую Русь» — очень интересные очерки. Читаю с удовольствием.

О бальзаминовских актерах нужно начать думать. Все на опыте этих вшивых комедий разнузданной эстрады разучились всерьез думать о стиле игры и т.д. [...] Тут нужно резко порвать с этим пикниковым отношением к автору.

2 октября

Надо бросать всю эту трепотню и заниматься своим делом. Смотрю на эту захолустную студию с нравами самого засраного нэпа. [...] Люди эти производят впечатление наваждения. Может быть, такая точка зрения у меня от старости.

19 октября

«Мой» материал приличен. Публика смеется. Мне он не очень понравился, потому что я сам перестал нравиться себе, но это уже вопрос другой. Сыграно нормально. Внимание, как у животного.

Решил пойти на пырьевскую картину[114] [...] Когда добрался до Дома кино, то уже началось. Всю картину простоял у окна, и хорошо, ибо, сидя, всякий порядочный человек должен заснуть профилактически, поскольку не надо каждого гражданина «испытывать пошлостью».

1958

23 сентября, Пятигорск

От скуки в перерывах между процедурами смотрел кино. Западногерманское говно под названием «Фанфары любви»[115], кстати сказать, имеющее огромный успех. Очевидно, мещанство — вот ведущий интернационал.

Сентябрь, Пятигорск

Что касается кино, может, разрешат «Игроков»[116]. [...] По приезде я получу пьесы Зощенко. В Москве они не шли. Нужно их прочитать. И, может быть, следует начать в Сатире «Доброго человека»[117]. С Плучеком[118] и Пименовым[119] нужно поговорить. [...]

Тут все проникнуто Лермонтовым. Может быть, поставить его прозу — «Тамань» или что другое?

Памятник Лермонтову работы Опекушина [...] смотрит на Кавказ, прямо на Эльбрус, сахарные головы которого бывают видны в ясную погоду. Ниже памятника Лермонтову — монумент вождя. Он стоит задом к Кавказу, и все внимание уделяет нам, северо-востоку.

Вчера прислали вызов на переговорную — с Ленинградом. Оказалось, какой-то Абрамов[120] приглашает играть дьячка в рассказе «Ведьма». Я рассказа не помню и просил его звонить в Москву после лечения.

Публикация и примечания А.Хржановского

Примечания

[1] Хеся Александровна Локшина (1902—1982) — актриса, режиссер. Жена Э.П. Гарина. Сопостановщик его фильмов и спектаклей.

[2] Государственный театр им. Мейерхольда, который с 1920 года возглавлял Вс. Эмильевич Мейерхольд.

[3] В спектакле «Д.Е.» (1925) по произведениям И.Эренбурга «Даешь Европу» и Б.Келлермана «Туннель» (композиция М.Подгаецкого) Гарин играл роли семерых изобретателей оружия, появляющихся один за другим в кабинете капиталиста-американца, задумавшего превратить Европу в пустыню. Эпизод в духе эстрадной трансформации по поручению В.Э.Мейерхольда разработал сам актер, это была одна из первых режиссерских работ Гарина.

[4] Женский персонаж в «Д.Е.».

[5] После того как кто-то сорвал сцену З.Н.Райх, жены Вс. Мейерхольда (далее в тексте:

З.Р., Зина), а он выгнал виновного за шиворот из своей уборной, было устроено собрание. Оно продолжалось с двух часов ночи до шестого часа утра.

[6] Б.Н.Захава исполнял роль Восмибратова в спектакле ГосТИМа «Лес».

[7] Речь идет о работе Э.Гарина в клубной самодеятельности.

[8] Спектакль «Мандат», поставленный Вс. Мейерхольдом по пьесе Н.Эрдмана в 1925 году.

[9] После спектакля «Мандат».

[10] С.И.Кирсанов — поэт.

[11] С.М.Третьяков — писатель, теоретик литературы, драматург.

[12] Кейтон — Бастер Китон, американский актер, сценарист и режиссер, чье творчество оказало на Э.Гарина большое влияние.

[13] И.А.Аксенов — заведующий литературной частью ГосТИМа.

[14] «Наше гостеприимство» (1923) — фильм Бастера Китона.

[15] Речь идет о комедийном сценарии Николая Эрдмана «Митя». Картина была снята режиссером — он же исполнитель главной роли — Н.Охлопковым в 1928 году.

[16] Здесь имеется в виду ощущение от природы, в частности от мещерских лесов.

[17] «Белый орел» (1928) — фильм Я.Протазанова по рассказу Л.Андреева «Губернатор».

[18] В.Э.Мейерхольд.

[19] В.Мейерхольд и В.Качалов — исполнители главных ролей в фильме «Белый орел».

[20] Н.П.Смирнов-Сокольский — автор и исполнитель фельетонов.

[21] Г.Гаузнер — писатель, автор радиокомпозиции «Путешествие по Японии».

[22] Т.Каварадзаки — японский актер, представитель знаменитой династии актеров театра Кабуки, гастролировавшего в те дни в Москве.

[23] Премьера спектакля «На крови» по пьесе С.Мстиславского в постановке Р.Симонова и П.Антокольского состоялась 13 ноября 1928 года в Театре им. Вахтангова.

[24] П.В.Анненков — писатель, литературный критик, мемуарист, автор «Литературных воспоминаний». Подготовил первое научное издание сочинений А.С.Пушкина.

[25] Вс.Мейерхольд находился за границей на лечении. Ходили слухи, что он не вернется.

[26] А.Е.Нестеров — режиссер-лаборант ГосТИМа.

[27] И.А.Аксенов. *См. сноску 13.*

[28] О какой пьесе идет речь, установить не удалось.

[29] О какой пьесе идет речь, установить не удалось.

[30] Так у Гарина.

[31] Возможно, Н.В.Григорович — сотрудница ГосТИМа, с которой дружили Э.Гарин и Х.Локшина.

[32] «Революционный фронт искусств» — организация, созданная В.Маяковским после ликвидации ЛЕФа.

[33] В.М.Бартенев — режиссер.

[34] Н.П.Акимов — художник, театральный режиссер.

[35] «Больные нервы» (1929) — фильм режиссера Н.Галкина.

[36] Главная роль в пьесе Н.Эрдмана «Самоубийца».

[37] Пьеса Вс.Вишневского.

[38] Татьяна Павловна Герасимова (1898—1951) — сестра Э.П.Гарина.

[39] О.М.Брик — писатель, теоретик литературы, драматург.

[40] Квартира Демьяна Бедного помещалась на территории Кремля.

[41] А.Г.Архангельский — поэт, пародист.

[42] Э.Гарин вместе с С.Эйзенштейном держали «экзамен» перед руководством цирка и получили приглашение работать там в качестве клоунов (сообщено мне Х.А.Локшиной).

[43] Во время зарубежных гастролей ГосТИМа у некоторых актеров на почве хронического недоедания обнаружились признаки цинги.

[44] «Самоубийца».

[45] Немецкий дирижабль.

[46] «Самоубийца».

[47] ФЭКС (Фабрика эксцентрического актера) — кинообъединение, руководимое Г.Козинцевым и Л.Траубергом.

[48] Радиокомпозиция «Путешествие по Японии».

[49] Спектакль по произведениям И.Эренбурга «Даешь Европу» и Б.Келлермана «Тунель».

[50] А.М.Мессерер — балетмейстер, танцовщик.

[51] По пьесе Вс.В.Вишневского.

[52] Н.И.Боголюбов — актер театра и кино, с 1923 года играл в Театре им. Мейерхольда.

[53] Имеется в виду И.В.Ильинский, актер театра и кино, с 1920 года играл в Театре им. Мейерхольда (далее в тексте: Игорь, Игорек).

[54] В.А.Павлов — театральный критик.
[55] С.А.Мартинсон — актер театра и кино, с 1922 года играл в Театре им. Мейерхольда.
[56] Роль портовой проститутки.
[57] Е.А.Тяпкина — актриса Театра им. Мейерхольда (далее в тексте: Елена Алексеевна, Е.А., Тяпа, Тяпочкина).
[58] Спектакль по пьесе А.И.Безыменского.
[59] Л.Н.Оборин — пианист, профессор Московской консерватории.
[60] «Теаклуб» — клуб театральных деятелей в Старопименовском переулке.
[61] В.В.Борисовский — альтист, профессор Московской консерватории.
[62] «Список благодеяний».
[63] Радиокомпозиция, над которой Э.П.Гарин работал вместе с Н.Д.Оттеном.
[64] Фильм Г.Козинцева и Л.Трауберга «Одна» (1931).
[65] А.Н.Москвин — оператор, снявший все фильмы фэксов, в том числе и картину «Одна».
[66] Кузьмина Е.А. — актриса. В фильме «Одна» играла роль Учительницы.
[67] Ф.Н.Каверин — театральный режиссер. Впрочем, возможно, имеется в виду писатель В.А.Каверин, которого В.Мейерхольд привлекал к работе в ГосТИМе.
[68] Речь идет о пьесе «Список благодеяний».
[69] Фильм В.Пудовкина по сценарию А.Ржешевского. На экраны вышел под названием «Простой случай» (1932).
[70] Имеются в виду Г.Козинцев и Л.Трауберг.
[71] Л.О.Арнштам — кинорежиссер. В 1924—1927 годах заведовал музыкальной частью ГосТИМа.
[72] О какой работе идет речь — неизвестно.
[73] В сценарии Н.Погодина «Путешествие в СССР».
[74] В.В.Лужский — актер МХАТа.
[75] Спектакль по пьесе С.М.Третьякова (1926).
[76] М.А.Чикул — актер ГосТИМа.
[77] Персонажи пьесы «Список благодеяний».
[78] А.Г.Арнольд — режиссер цирка.
[79] «Самоубийца».
[80] Здесь имеется в виду Сталин.
[81] В 1931 году в Москве была снесена часовня Иверской иконы Божией Матери у Воскресенских Ворот.
[82] А.Н.Арбузов — драматург. Для Пролеткульта писал агитобозрения.
[83] Робер Марсель Казадезюс — французский композитор и пианист.
[84] Кваз, Квазили, Квазимод — так Э.Гарин называл свою жену.
[85] М.М.Шлуглейт — заместитель директора ГосТИМа.
[86] Гарин получил предложение Театра Корша принять участие в спектакле по случаю юбилея Октября. В связи с этим он писал Е.А.Тяпкиной из Мариуполя 27 июля 1932 года: «...Я вообще не думаю, чтобы я подошел к роли этакого застольного, для свадебных торжеств, славопевца. Между нами говоря, я еще не знаю театра, который бы к юбилею отнесся серьезно»...
[87] Сестра Э.Гарина.
[88] «Очерки по анализу творчества Н.В.Гоголя» профессора И.Д.Ермакова
[89] М.М.Цехановский — художник, режиссер. Ему принадлежит идея экранизации «Женитьбы» Н.В.Гоголя. Вот текст письма Э.Гарина М.Цехановскому по поводу экранизации «Женитьбы»:

20 сентября, Москва

Дорогой Михаил Михайлович!

Ваше письмо очень меня взволновало. Обычный в наших условиях карантинный период от замысла к осуществлению, как видно, не будет тягомотным и выматывающим. «Женитьба» у меня попала на такую зарубку, что стала единственным желанием. Вначале ведь я очень скептически отнесся к Вашему проекту, но после нашего разговора в Мариуполе — дошло, как говорится, на 100 процентов. По приезде в Москву внимательно проштудировал «Женитьбу» и как-то ясно представляю себе манеру, в которой она должна быть сыграна. Ваши соображения «без романтики», и я ощущал при читке как густопсовую физиологичность. Мое беспокойство:

Вы пишете, что (это должно быть) очень смешно. Ведь это ежели смотреть с высот человеческих, приблизительно так, как смотрим на

старомодный паровоз Китона, а ежели мы на этом паровозе и сами ездим до сих пор, то ведь станет и жутковато. Здесь та, по-моему, главная сложность, какую нужно решить. Манера, в которой орудует Мейерхольд — механичного сдвига в фантасмагоричность, — здесь вовсе не идет. Предлоги для игры совершенно замечательные. Я немного нахален в новом для себя деле. Мне кажется, что целый ряд утверждений киноспецов несправедлив. Ну почему кино, например, не знает мизансцен, а если знает, то примитивные? Правда, целый ряд вещей я еще представляю театрально, но Подколесина уже ощущаю на экране. Агафья Тихоновна — это замечательная роль. По моему соображению, она где-то соприкасается с Филлис Хевер в «Чикаго» — эта актриса необычайно физиологична, но в то же время не противна.

Мне тут попалась книга Ермакова о творчестве Гоголя — там есть интересные соображения, правда, ежели увлечься очень, то можно впасть в некую гинекологичность...

Совершенно ясно, что нам следовало бы увидеться, а приехать в ближайшее время мне нельзя из-за «Горя от ума». Как только я соображусь с днями отдыха, то приеду в Ленинград...

Позвольте считать дело затеянным, если Вам не претят мои актерские и режиссерские манеры.

Желаю Вам всего доброго
и ни пуха ни пера.

Эраст Гарин.

[90] Фильм «Женитьба» по сценарию Э.Гарина, поставленный им совместно с Х.Локшиной, вышел на экраны в 1937 году.

[91] Эней — имеется в виду Е.Е.Еней — художник, сотрудничавший с фэксами.

[92] М.И.Царев — актер, с 1933 года играл в Театре им. Мейерхольда.

[93] Ю.Б.Хржановский — художник, артист эстрады.

[94] «Генерал» с участием Бастера Китона в главной роли (1926).

[95] Спектакль «Дама с камелиями» по роману А.Дюма был поставлен Вс. Мейерхольдом в 1934 году.

[96] Имеется в виду З.Райх — исполнительница главной роли — Маргерит Готье.

[97] В.Ф.Ремизова — исполнительница роли Прюданс.

[98] Пьеса П.Железнова.

[99] Ю.М.Юрьев — актер, играл роль Чацкого в «Горе от ума».

[100] Имеется в виду трилогия о Максиме (первоначальное название — «Большевик»).

[101] Гарин снимался в роли Школяра в фильме «Нестерка» (1955) А.Зархи.

[102] «Оползла змея свой цикл» — слова Тарелкина, героя пьесы Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина».

[103] В.М.Петров — режиссер театра и кино.

[104] Речь идет о фильме И.Хейфица «Большая семья» (1954).

[105] От французского mauvais goût — дурной вкус.

[106] Б.М.Тенин — актер. В те годы играл в Ленинградском театре Комедии.

[107] Рабочий материал к фильму «Нестерка».

[108] Герой пьесы А.Н.Островского «Женитьба Бальзаминова», которую Гарин собирался ставить в кино.

[109] П.М.Боклевский — художник, автор иллюстраций к произведениям Гоголя.

[110] И.С.Щедровский — художник, автор альбома литографий «Сцены из русского народного быта» (1839).

[111] В.Ф.Тимм — художник, автор рисунков на темы городского быта.

[112] Имеется в виду оформление Н.П.Крымовым спектакля МХАТа «Горячее сердце».

[113] М.Н.Кириллов — оператор, снимавший фильм Э.Гарина и Х.Локшиной «Принц и нищий» (1943).

[114] «Испытание верности» (1954).

[115] Фильм режиссера Курта Хофмана (1951).

[116] В планы Гарина входила экранизация этой пьесы Гоголя.

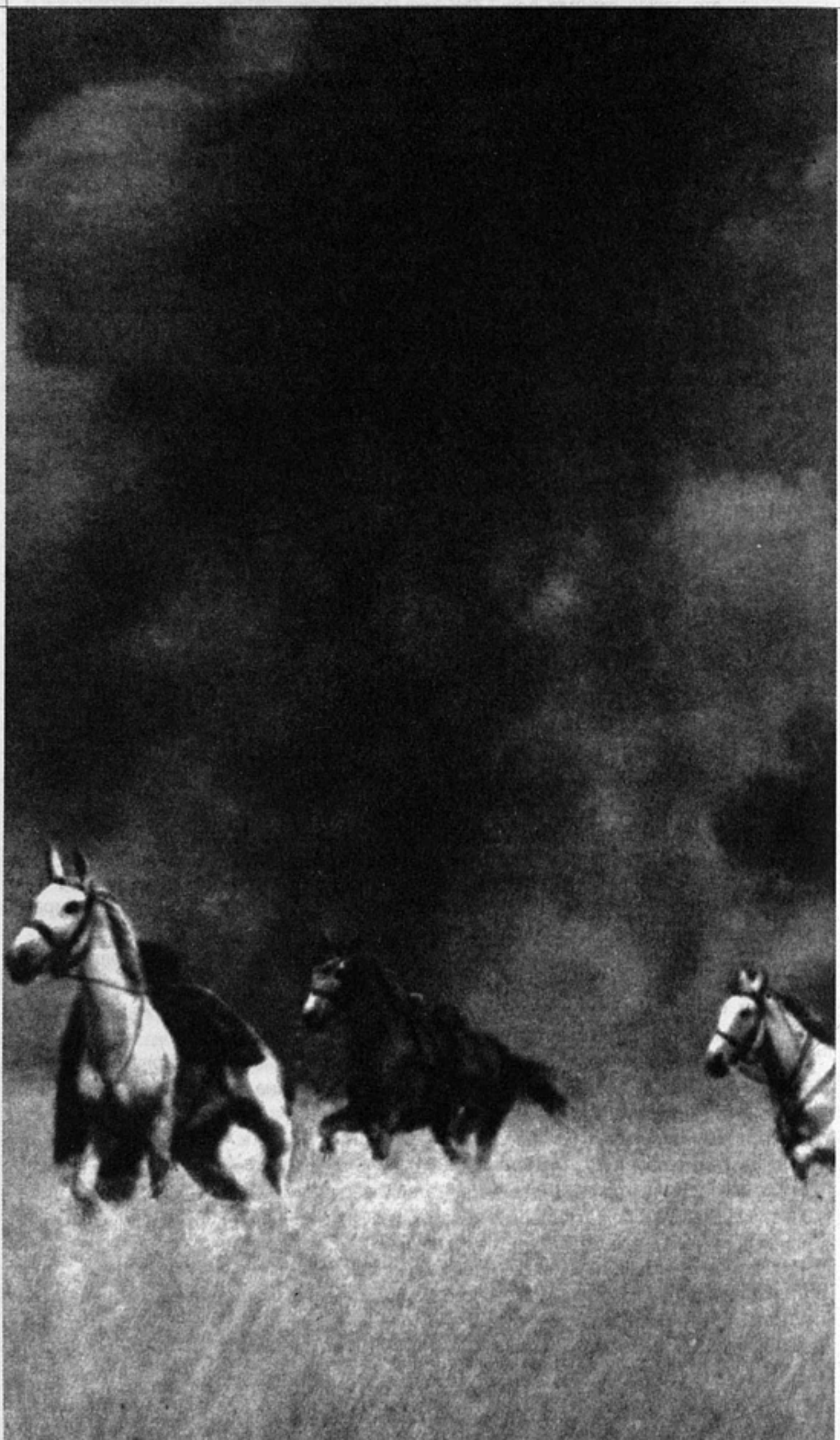
[117] Пьесу Бертольта Брехта «Добрый человек из Сезуана» Гарин предполагал поставить в театре Сатиры.

[118] В.Н.Плучек — главный режиссер театра Сатиры.

[119] Ю.И.Пименов — художник, которого Гарин намеревался привлечь к работе над спектаклем «Игроки».

[120] А.Абрамов — режиссер фильма «Ведьма» (1956).

Ч Т Е Н И Е



ФРИДРИХ ГОРЕНШТЕЙН

Унгерн

ПО РОМАНУ «ПОД ЗНАКОМ ТИБЕТСКОЙ СВАСТИКИ»

Сипайлов занял виллу какого-то богатого китайца. Было много офицеров, польстившихся на роскошный стол, и девушек. Девушек и молодых женщин из русской колонии Урги было много. Но особенно выделялась статная казачка с русой косой, подававшая кушанье.

— Посмотри, какая красавица, — сказал Гущин. — Кто это?

— Дуся Рыбак, — ответил Миронов, — родственница атамана Семенова. Монстр Сипайлов взял к себе в горничные такую красавицу. Какая несправедливость, что такая красавица досталась уроду с трясущимися руками, что монстр спит с такой красавицей. Неужели и ты, Володя, согласился бы взять наложницей жену убитого человека? Она жена еврейского коммерсанта, погибшего во время погрома.

— Что ж, печально. Но жизнь есть жизнь, и природа не может долго пребывать в скорби. Это противоестественно.

В это время подвыпившие офицеры запели песню. Дуся подхватила.

— Вот видишь, я опять прав. Надо пригласить ее на танец.

— Смотри, не было б беды. Этот монстр, как всякий урод, особенно ревнив, тем более сам он большой волокита.

— Ах, плевал я на этого урода, — Гущин к тому времени достаточно выпил.

И когда граммофон заиграл веселую польку, он подошел и пригласил Дусю. Впрочем, плясали все. Сам Сипайлов плясал и пел.

— Ах, хорошо, — сказал один из офицеров, — голодная жизнь в лагере, в палатках при ветре и морозе кончилась.

И, подхватив какую-то даму, он понесся в польке.

— Танцуйте, дорогие гости, — говорил Сипайлов, — чревоугодничайте, точно в масленицу. Помянем добрым словом русское объедание и пьянство.

— Сипайлов в ударе, — Гущин подвел к столу еще более раскрасневшуюся Дусю и налил ей вина. — Он оказался таким милым и приветливым хозяином, что даже забываешь, кто он.

— Как бы он о том не напомнил, — сказал Миронов. — Во время танцев он несколько раз бросал на тебя испепеляющие взгляды.

— Бог не выдаст, свинья не съест, — засмеялся Гущин и опять пригласил Дусю на этот раз танцевать танго.

— Веселитесь, господа, — говорил Сипайлов, — скоро подадут ликеры и кофе. Я, господа, правда, огорчен отказом барона принять участие в моем скромном ужине, но ведь вы знаете, что их превосходительство вообще ни к кому из должностных лиц в гости не ходит и предпочитает в казарме ужинать с казаками.

Он вдруг резким голосом подозвал к себе Дусю и что-то сказал ей,

Окончание. Начало см.: 2002, № 11.

отчего ее щеки покрылись густым румянцем, и она убежала.

Подали кофе и ликеры, началась тихая беседа.

— Господа, — произнес один из офицеров, — неужели когда-нибудь мы сможем так же сидеть в матушке Москве, в «Славянском базаре»?

— А помните купеческие загулы на Нижегородской ярмарке, господа? — сказал другой офицер.

Миронов заметил, что во время беседы Сипайлов часто куда-то отлучался. Наконец он вошел в комнату с веселым торжественным видом, потирая руки, и, по-своему мерзко хихикая, сказал:

— Господа, я вам приготовил подарок в честь посещения моего дома, идемте.

В углу спальной лежал большой мешок.

— Подпоручик Гущин, разверни мешок, — сказал Сипайлов.

Гущин развернул мешок. В нем была мертвая Дуся.

— Задушена! — прохрипел Гущин. — Макарка-душегуб!

— Прочь из дома милого хозяина, — закричал какой-то офицер.

Гости бросились вон. Вслед неслись ехидные хихиканья Макаркидушегуба.

В желтом зале Зеленого дворца были выстроены офицеры азиатской дивизии.

— Сегодня пятнадцатый счастливый день, — сказал первый министр. — Оракулы установили, что ближайшим счастливым днем для коронации является пятнадцатый день первого весеннего месяца по лунному календарю. Живой Будда, Богдо-Гэгэн, вызвал вас, офицеры, и возвел в ранг монгольских управителей по Цинской системе. Вам выдадут жалованье из казны, а некоторым и почетные шапочки с шариками разных цветов, в соответствии с шестью управительскими степенями. Первой — высшей — степени полагается красный коралловый шарик, второй — красный с орнаментом, третьей — голубой, прозрачный, четвертой — синий, непрозрачный, пятой — прозрачный, бесцветный, шестой — белый фарфоровый.

Трещал аппарат, снималась хроника. Офицеры по одному подходили и получали жалованье и шапочки с шариками. Монгольские чиновники громко и торжественно объявляли звания: «Тузлахчи, дзитирачи, мерен, дозлан, дзинги, хундэй».

Миронов получил звание дзитирачи и голубой шарик. Резухин — Тин Ван, сиятельный князь первой степени — и одобренный батыр, командующий. Сипайлову, видно, по ходатайству Унгерна, присвоили звание Син Ван — истинно усердный. Тубанову, командиру тибетской сотни, освобождавшей Богдо, — Чин Ван — высочайший благословенный командующий. Наконец настала очередь самого Унгерна.

— Чин Ван, — торжественно объявил Богдо. — Возродивший государство великий батыр, командующий. Такое звание, доступное лишь чингизитам по крови, присваивается белому генералу за большие заслуги. Отныне белый батыр обладает правом на те же символы власти, что и правители четырех аймаков в Халхе. Он может носить желтый халат «карму» и желтые сапоги, иметь такого же священного цвета поводья на лошади, ездить в зеленом палантине и вдевать в шапочку павлинье перо.

— Ваньтин Резухин, ваньтин Сипайлов и ваньтин Тубанов, — сказал первый министр, — тоже имеют право на желтую «карму», но поводья им разрешается иметь не желтые, а коричневые. Только возродивший государство может иметь желтые поводья.

И тут же все монгольские министры и чиновники, все ламы поклонились Богдо-Гэгэну, а потом барону. Барон был взволнован, он начал свою речь дрожащим голосом:

— Ваше святейшество, этот свой день я воспринимаю как счастливейший в своей жизни, триумф моей идеи. Взятие Урги для меня только ступень к главной цели — реставрации монархии на Востоке и в России. Богдо-Гэгэн — первый, кому я вернул отнятый престол, теперь на очереди восстановление законных прав Романовых.

Ночью барон и Миронов ехали по степи в автомобиле.

— Есаул, — говорил барон, — хочется передохнуть и одновременно изложить накопившиеся мысли. Особенно о монархии. Вы готовы, есаул?

— Готов, ваше превосходительство. — И Миронов приготовил блокнот.

— О монархии. Я монархист из принципа. Не русский, не монголь-

ский, не китайский. В принципе, монархическая идея для меня то, что Достоевский определяет, как идеючувство.

— Ваше превосходительство, а вам, при ваших идеях, никогда не приходило в голову самому стать царем и основать династию?

Барон пристально посмотрел на Миронова.

— Лично мне ничего не надо, — ответил он. — Я рад умереть за восстановление монархии, хотя бы и не своего государства. Но, признаюсь, иногда я чувствую в себе некую энергию. Это своего рода чакры-центры, через которые в сосуд человеческой плоти вливается животворная космическая энергия. Энергия власти — это приятное чувство. Честный воин обязан уничтожать революционеров, к какой бы нации они ни принадлежали. Ибо они есть не что иное, как нечистые духи в человеческом образе. Мои идеи о революции подсказали мне Данте и Леонардо да Винчи. Новой может быть лишь идея о желтой расе. — Вдруг он замолк и поднял голову. — Слышите? Это волки, волки, досыта накормленные нашим мясом и мясом наших врагов. Я не верю, что сумеречная во всем, кроме эмпирической науки и техники, европейская цивилизация сумеет выдвинуть идеологию, способную соперничать с коммунистической. Об этом и в Писании сказано, в Библии. Люди стали корыстны, наглы, лживы, утратили веру и потеряли истины. И не стало царей, а вместе с ними не стало и счастья. Эти мои мысли навязаны чтением Святого Писания. Помните: и даже люди, ищущие смерти, не могут найти ее. Знаете, откуда это?

— «Откровение святого Иоанна», — сказал Миронов и достал Библию, которая всегда была с ним. Перелистал и прочел: — «В те дни люди будут искать смерти, но не найдут ее; пожелают умереть, но смерть убежит от них». «Откровение», глава девятая, стих шестой.

— Есаул, — сказал барон, — надо бы в ургинской типографии отпечатать брошюру, содержащую выборки из Священного Писания. Займитесь всем этим. Я приму в этом участие. Особенно важно отыскать в Библии то место, где говорится о походе желтой расы на белую. Я попытался отыскать, но не смог. Вы помните это место?

— Нет, ваше превосходительство, не помню, хотя хорошо знаю Писание.

— Оно есть, я уверен, его надо найти. Надо доказать на основании Писания близкий конец мира и торжество большевизма с антихристом. В библейских пророчествах я хочу найти подтверждение моему монархическому и паназиатскому взгляду на мир.

— Это, ваше превосходительство, сделать будет очень трудно. Точнее сказать, невозможно.

— Значит, вы недостаточно хорошо понимаете Писание, — начал сердиться барон. — Для того чтобы лучше понимать Библию, надо читать буддийские книги. В них много общего. Старый мир должен рухнуть — точно, как говорят большевики.

— «Мы наш, мы новый мир построим», — поется в их гимне «Интернационал», — сказал Миронов.

— Большевики, — сказал барон, — Ленин и Троцкий, конечно, наши заклятые враги. Однако они понимают, что такое эрос власти. Того, к несчастью, не понимают наши так называемые белые вожди. Ни Колчак, ни Деникин, ни Врангель, ни прочие. Кремлевские властители, признают за пролетариатом роль могильщика старого мира. А я верю в кочевников Азии. Старый мир рухнул навсегда. Здесь кремлевские вожди правы. Об этом говорится где-то в Священном Писании, но не знаю, где именно. Отыщите, есаул, это место. Суть его в следующем: желтая раса должна двинуться на белую, частью — на кораблях, частью — на огненных телегах. Желтая раса соберется вкупе, будет бой, и в конце концов желтая раса осилит. Колесо учения Будды прокатится по всему миру, и народы объединятся под скипетром единого праведного властителя, каким был в прошлом Чингисхан. А начало всему — наступление на Сибирь.

Меж тем небо посветлело. За дальней горой загорелась рассветная заря. Автомобиль остановился. Ординарцы бросили на талую землю монгольский ковер. Барон вдохнул полной грудью утренний морозный воздух.

— В такие переломные моменты особенно хочется нащупать точку опоры за пределами видимого мира, мне требуется потустороннее подтверждение истинности задуманных идей.

По знаку барона ординарцы подали нечто порошкообразное и трубки.

— Это кокаин, смешанный с опиумом, — сказал барон. — В Южной Америке, где растет кока, это листья при жевании у туземцев уменьшают потребность в пище, питье и увеличивают способность к умственной и мышечной работе, также и половую способность. Подобные факты установлены.

— Кем установлены, ваше превосходительство?

— При чем тут наука? — ответил барон. — Тут кончается власть эллинизированного разума. Попробуйте, есаул, вы обретете новое ощущение.

Барон затянулся. Миронов последовал его примеру. Очень скоро почувствовалось сильное возбуждение, дыхание стало частым, усилилось сердцебиение, возникла потеря чувствительности в ногах, тело стало легким. Голос барона то доносился откуда-то с большой высоты, то звучал, подобно грому, совсем рядом.

— Я вижу шатер или храм, — говорил барон, — наполненный ласкающим глаз светом. Вокруг алтаря с жертвенными свечами на шелковых подушках восседают те, кто отдал свою жизнь за праведное дело, перед ними блюдо с дымящимся мясом, вино, чай, печенье, сушеный сыр, изюм и орехи. Герои курят золоченые трубки и беседуют друг с другом. Видите, есаул?

— У меня затемнено зрение, — слабым голосом ответил Миронов.

— Это с непривычки. Вглядитесь, вглядитесь. Я вижу огромные многоцветные лагеря, стада скота, табуны лошадей и синие юрты предводителей. Над ними развеваются старые стяги Чингисхана. Смотрите, небо на севере и на западе, где только видит глаз, покрыто красным заревом. Слышны рев и треск огня, и дикий шум борьбы. Кто ведет этих воинов, проливающих свою и чужую кровь под багровым небом? Знаете ли, есаул?

— Нет, не знаю, ваше превосходительство, — ответил Миронов с трудом, едва шевеля языком.

— Этим человеком буду я сам, — произнес барон. — Я вижу картины развала человеческого общества. Иоанн Богослов, Данте, Гёте, Достоевский и тибетский Лама предвидели это, но теперь я вижу ясно: сначала будет побеждать лало-зло, но конечная победа останется за буддистами и воинством Желтой религии. Желтая религия распространится по всей земле, после чего сойдет в мир ламский мессия Будда, Майтрея, владыка будущего.

Голос барона звучал все глуше и глуше, словно с большой высоты, с неба, потом он вовсе замолк, и Миронов погрузился в небытие.

Очнулся Миронов совсем в другом месте — в юрте. За столом сидела Вера Голубева и печатала на пишущей машинке.

— Вера, это вы? — слабо произнес Миронов.

— Я, — обернувшись, улыбнулась Вера. — Вас принесли совершенно в беспамятстве. Барон велел вас не будить.

Вошел барон.

— Очнулся, есаул, — сказал он. — И со мной такое случалось вначале. А все-таки признайтесь: велики ощущения потустороннего мира?

Дежурный офицер впустил в юрту странного вида женщину, полумонголку, полубурятку. Гадалка медленно вынула из-за кушака мешочек и вытащила из него несколько маленьких плоских костей и горсть сухой травы. Разожгла небольшой огонь. Бросая время от времени траву в огонь, она принялась шептать отрывистые и непонятные слова. Юрта постепенно наполнилась благовонием. После того как вся трава сгорела, гадалка положила на жаровню кости. Когда кости почернели, она принялась их внимательнио рассматривать. Вдруг лицо ее выразило страх и страдание. Она нервным движением сорвала с головы платок и забилась в судорогах, выкрикивая отрывистые фразы:

— Я вижу! Вижу бога войны! Его жизнь идет к концу. Ужасно. Какая-то тень, черная, как ночь, тень. Сто тридцать шагов остается еще. За ними — тьма, пустота. Я ничего не вижу! Бог войны исчез.

Бьющуюся в судорогах гадалку ординарцы вынесли из юрты.

— Что, — спосил барон, — я умру? Я умру, но дело восторжествует. Я буддист, и для меня смерть — новое возрождение. Сто тридцать — роковое для меня число. Удесятеренное тринадцать. Мы сейчас же поедем в монастырь Гандан. Глубокая ночь — самое подходящее время для его посещения. Мне хочется знать все до конца.

Миронов, Вера и барон на автомобиле ночью подъехали к монастырю.

— Это храм Мажид Жанраисиг, — барон ударил в висевший большой гонг.

Со всех сторон сбежались перепуганные монахи. Увидев барона, они пали ниц, не смея поднять головы.

— Встаньте, — сказал барон, — и впустите нас в храм.

В храме висели многоцветные флаги с молитвами, символические знаки, рисунки. Мерцающие лампады бросали обманчивый свет на золотые и серебряные сосуды и подсвечники, стоящие на алтаре, позади которого висел тяжелый желтый шелковый занавес с тибетскими письменами и знаками тибетской свастики.

— Согласно ритуалу, чтобы обратить внимание Бога на свою молитву, надо ударить в гонг, — барон ударил и бросил пригоршню монет в большую бронзовую чашу.

Миронов и Вера сделали то же. Барон закрыл лицо руками и стал молиться. На кисти его левой руки висели черные буддийские четки. Вера молча подошла к алтарю и стала на колени, Миронов тоже подошел и стал на колени рядом с ней. Серебряная лампада над головой Будды освещала алтарь, отбрасывая тени на стены и пол. Вдруг Вера припала головой к ногам Будды, и Миронов услышал православную молитву «Отче наш».

— Отче наш, Иже еси на небесех... — шептала Вера, смачивая слезами ноги Будды.

— Да святится имя Твое, — продолжил Миронов.

Вера осторожно протянула Миронову ладонь, он взял ее, холодную и дрожащую. Они молились вместе православной молитвой в буддийском храме.

Выйдя из храма, барон произнес:

— Перед тем как пойти на Сибирь, я хочу пожертвовать ургинскому ламству десять тысяч долларов. В благодарность за совершенные молитвы, которые должны привлечь ко мне благосклонность богов. Неподалеку есть древняя часовня пророчеств, я хочу повести вас туда.

Часовней было небольшое, почерневшее от времени, похожее на башню здание с круглой, гладкой крышей и висевшей над входом медной доской, на которой изображены были знаки Зодиака. В ней оказались два монаха, певшие молитвы. Они не обратили на вошедших никакого внимания. Барон подошел к ним.

— Бросьте кости о числе моих дней.

Монахи принесли две чашки с множеством мелких костей. Барон наблюдал, как кости покатились по столу, и вместе с монахами стал подсчитывать.

— Сто тридцать! — вскричал он. — Опять сто тридцать!

Барон отошел к алтарю, где стояла старая индийская статуя Будды, и снова принялся молиться.

Когда возвращались из монастыря, было уже светло и многолюдно на улицах Урги. Огромного Будду ламы везли на зеленой колеснице, вырывая друг у друга оглобли. Барон велел остановить автомобиль и сказал:

— Сегодня праздник круговращения, доброго Будду везут на колеснице. Они вырывают друг у друга оглобли, ибо кому посчастливится хоть несколько шагов провезти Майдари, тот впоследствии возродится для вечной жизни в будущем царстве. Мне такое блаженство недоступно, я предопределен к восьми ужасным. Культ восьми ужасных божеств, призванных карать врагов буддизма.

— Ваше превосходительство, — спросил Миронов, — в какого же Бога вы верите?

— Я верю в Бога как протестант. Интерес к буддизму пробужден у меня Шопенгауэром.

— Но ведь основополагающая заповедь Гаутамы Будды: «Щади все живое». Можно ли, будучи истинным буддистом, носить оружие и убивать?

— Вы так говорите, оттого что плохо знаете буддизм. Заповедь «Щади все живое» остается нетронутой. «Щади все живое» — это истина для тех, кто стремится к совершенству, но не для совершенных. Как человек, взошедший на гору, должен спуститься вниз, так и совершенные должны стремиться вниз, в мир. Если такой совершенный знает, что какой-то человек может погубить тысячи себе подобных, он может его убить, чтобы спасти тысячи и избавить от бедствия народ. Убийством он очистит душу грешника, приняв его грехи на себя.

В штабе барон диктовал приказ о выступлении на Сибирь. Миронов и но-

вый адъютант барона, поручик Михаил Ружанский, записывали. Ружанский был совсем еще молодой человек, лет девятнадцати-двадцати, стройный красавчик. Но выглядел он еще моложе, как резвый гимназист: розовощекий, с тонкой мальчишеской шеей, на которой видна была золотая цепочка. Он был безумно влюблен в Веру, и Вере явно нравилась страсть красивого мальчика. Стоило барону отвернуться, как они таинственно переглядывались, улыбались друг другу, старались незаметно касаться друг друга. А однажды, наклонившись, словно случайно, Ружанский осторожно прикоснулся губами к Вериным волосам. Это, безусловно, коробило Миронова, сказывалась и ревность. Однако еще в большей степени — опасение, что барон, обнаружив подобное, может распорядиться очень круто. Когда барон по какой-то причине вышел из комнаты, Миронов сказал:

— Господин Ружанский, вы человек еще очень молодой и, судя по всему, склонны, как гимназист, влюбляться без оглядки. Его превосходительству вряд ли это понравится.

— Простите, господин есаул, но мои личные отношения с женщинами не должны касаться кого бы то ни было. Даже его превосходительства. Так, по крайней мере, происходит в приличном обществе, — ответил Ружанский.

— Николай Васильевич, — обратилась к Миронову Вера, — вы просто ревнуете. А между тем у меня с Мишелем обычные дружеские отношения. Однако неудивительно, если мы начнем испытывать друг к другу симпатию. Мы оба из хороших петербургских семей, у нас обнаружилась масса общих знакомых. Мишель был студентом петербургского политехникума, я окончила Смольный институт. Я просто-напросто стосковалась по прежнему обществу.

— Тем не менее прошу вас быть осторожнее, — сказал Миронов.

Вошел барон, и разговор прекратился.

— Пишите приказ номер пятнадцать, — барон начал диктовать: — Я начинаю движение на север и на днях открою военные действия против большевиков...

Барон диктовал, расхаживая по комнате, и когда он останавливался и поворачивался спиной, Вера и Ружанский по-прежнему незаметно, как им казалось, перемигивались, а то и просто томно смотрели друг на друга. Хуже всего, что барон заметил эти любовные игры. Несколько раз он хмуро косился в сторону Ружанского и Веры, но продолжал:

— Россия создавалась постепенно, из малых отдельных частей, спаянных единством веры, племенным родством, а впоследствии — особенностью государственных начал. Пока не коснулись России непримиримые с ней по составу и характеру принципы революционной культуры, она оставалась могущественной, крепко сплоченной империей. Революционная буря с Запада глубоко расшатала государственный механизм, оторвав интеллигенцию от общего русла народной мысли и надежд. — Барон вынул карманные часы. — Мне, однако, пора на смотр мобилизованных. Поручик Ружанский, сможете продолжить диктовку без меня? — И протянул листы.

Ружанский взял листы, просмотрел их и сказал:

— Так точно, ваше превосходительство, я в политехникуме и юнкерском училище считался специалистом по чужим почеркам. Вашего превосходительства почерк я свободно разбираю.

— Начните, я послушаю.

— Народ, руководимый интеллигенцией, как общественно-политической, так и либерально-бюрократической, — читал Ружанский, — сохранил в душе преданность вере, царю и Отечеству. Он начал сбиваться с прямого пути, указываемого всем складом души и жизни народной, теряя прежнее давнее величие и мощь страны, устои, перебрасывался от бунта к анархической революции и потерял самого себя.

— Отчего вы улыбаетесь, Ружанский? — вдруг резко прервал его барон.

— Простите, ваше превосходительство?

— Вы диктуете святые слова и при этом улыбаетесь какой-то блудливой улыбкой.

— Я, ваше превосходительство... Этого больше не повторится, ваше превосходительство.

— Хорошо, я вернусь — проверю.

Барон и Миронов ехали в автомобиле.

— В этот приказ я вложил свою душу, — сказал барон. — Сама победа над красными в Забайкалье для меня не цель, а средство. Главным попрежнему остается для меня план возрождения империи Чингисхана. Ведь я знаю, война в Сибири, на русских равнинах должна продолжаться без меня. Долго воевать в России я не хочу. Походом собираюсь прежде всего укрепить свое положение в Урге, где последнее время чувствую себя нетвердо. Среди монголов недовольство, к тому же появились красные монголы. Есть монастыри, где прячут монгольских большевиков. Кроме того, дезертирство. Слухи о походе вызвали новую волну дезертирства. Нужны решительные действия, нужна пусть небольшая, но война. Оттого так долго занимался я приказом номер пятнадцать. В нем — идейный и тактический план войны.

— Ваше превосходительство, но почему пятнадцатый? Насколько я помню, в дивизии никогда раньше письменных, а тем более печатных приказов не издавалось. Были инструкции, но не приказы. Этот — единственный, и он получил почему-то порядковый номер пятнадцать.

— Почему пятнадцатый? — усмехнулся барон. — В монгольской астрологии все числа от одного до девяти имеют цветовые эквиваленты. Единица есть знак белого цвета, пятерка — желтого. Число пятнадцать соединяет два знаменательных для меня цвета: я — белый генерал и поклонник желтой религии.

— Значит, это число выбрано по мистическим соображениям?

— Да, кроме того, днем выступления на север я наметил двадцать первое мая. По монгольскому календарю двадцать первое мая приходится на пятнадцатый день четвертой луны. Число пятнадцать ламами определено как счастливое для меня. Я надеюсь на мистику и на лам. А более мне не на кого надеяться.

На площади выстроены были мобилизованные. Среди них много пожилых людей, даже стариков. Барон пошел вдоль строя, расспрашивая о возрасте, занятиях, военных навыках. Миронов делал пометки в блокноте.

— Выгребаем остатки способных носить оружие, — сказал барон, когда ехали назад, в штаб. — Из двухсот мобилизованных годны не более полусотни.

Когда Миронов вошел в штабную комнату, Вера и Ружанский быстро отпрянули друг от друга. Вера торопливо поправила прическу. К счастью, барон задержался, вступив в какой-то разговор с казначеем дивизии Бочкаревым. Войдя в комнату, он сел на стул и спросил:

— Кончили работу?

— Так точно, ваше превосходительство, — ответил Ружанский.

— Читайте.

— Революционная мысль, льстя самолюбию народному, — начал Ружанский, — не научила народ созиданию и самостоятельности, но приучила его к вымогательству и грабежу.

— Вы читайте, — прервав Ружанского, обратился барон к Вере, — текст вами напечатан, читайте по печатному тексту.

— 1905 год, — начала читать Вера, — а затем 16-й и 17-й годы дали отвратительный преступный урожай революционной свободы. Попытки задержать разрушительные инстинкты худшей части народа оказались запоздалыми. Пришли большевики, носители идеи уничтожения самобытных народных культур, дело разрушения было доведено до конца. Россию надо строить заново по частям.

Вера замолкла.

— Продолжайте, отчего вы остановились? — недовольно спросил барон, который слушал свой текст, закрыв глаза ладонью.

— Дальше на другом листе, — Вера начала искать в ворохе бумаг.

— Ну, в чем дело? — раздраженно спросил барон. — Нашли, наконец?

— Нашла, тут у вашего превосходительства не совсем понятно...

— Текст вашего превосходительства в этом месте правился, — вмешался Ружанский.

— Читайте! — раздраженно повторил барон.

— Россия должна принять за образец родоплеменной строй, — прочла Вера.

— Вы пропустили целую фразу, — рассердился барон. — «Что касается общих принципов государственного строительства, то, учитывая прошлый печальный опыт, Россия должна...» — читайте!

— Простите, ваше превосходи-

тельство, фраза впечатана сверху, — испуганно сказала Вера и прочла: — Что касается общих принципов государственного строительства, то, учитывая прошлый печальный опыт, Россия должна принять за образец родоплеменной строй кочевников и устроить внутреннюю жизнь по рекам...

— Что?! — завопил барон и, подбежав, вырвал лист. — По рекам?! Что вы напечатали? Если бы я не проверил, этот абсурд распространился бы как мои мысли. Обо мне и так уже пишут всякие пробольшевистские газеты в Харбине как об утописте с безумной логикой.

— Ваше превосходительство, — снова вмешался Ружанский, — в тексте тяжелая правка.

— Правка?! — кричал барон. — У меня было написано *по родам,* я исправил *по расам* — устроить внутреннюю жизнь по расам. Вы напечатали по рекам, вы любовными шашнями занимались, а не работой!

И вдруг он несколько раз изо всей силы ударил Веру ладонью по лицу. Из ее носа полилась кровь.

— Я научу вас дисциплине, негодяи! — яростно вопил барон. — Тебя, — переходя на «ты», обратился он к Вере, — отправлю назад в госпиталь сиделкой, а тебя, — повернулся он к Ружанскому, — в строй на фронт. У нас старики в строю, а ты, молодой здоровяк, устроился в штабе, тоже, кстати, по ходатайству окружения Семенова. В строй! — закричал барон. — Вон пошли оба!

Ружанский жил в небольшой комнатушке рядом с Мироновым; и, вернувшись вечером, Миронов услышал доносившиеся оттуда истеричные рыдания Веры.

— Сил моих нет, — сквозь рыдания говорила Вера, — меня секли, как последнюю девку. Теперь по лицу хлещут. Муж от позора убил себя, я тоже не могу больше, я убью себя.

— Вера Аркадьевна, — слышался прерывистый голос Ружанского, — Вера, Верочка, я люблю тебя страстно. Надо выдержать, я постараюсь добиться перевода в Читу к генералу Семенову. Я по матери Терсицкий, жена Семенова — моя кузина. Мне помогут, надо потерпеть.

— Сколько терпеть?

— Месяц, два.

— Месяц, два? Это целая вечность. Два месяца жить среди палачей. И потом я знаю обстановку — нас не выпустят живыми. А так хочется жить.

Она заговорила шепотом по-французски. Он отвечал ей по-французски также шепотом, видно, догадались, что Миронов вернулся домой. Утомленный, Миронов лег спать.

Но сцена в комнатушке у Ружанского продолжалась.

— Вырваться б из Урги в Китай, — говорила Вера, — к цивилизации, к морю, к железным дорогам, поехать в Шанхай, оттуда в Европу, я давно мечтала об этом... Многие русские беженцы мечтают об этом, но сумасшедший барон под страхом смерти никому не разрешает покинуть Монголию.

— Я помогу тебе, Верочка, мы уедем.

— Как ты мне поможешь, Мишель? Нет иного пути спасения, кроме самоубийства.

— Не говори так, Вера, ты терзаешь мне сердце. — Он обнял ее и начал страстно целовать. — Вера, ради тебя я готов на все. У меня есть идея. Смотри, вот у меня имеются две написанные карандашом записки барона, записки о получении со склада продовольствия и фуража. Я оставлю только подписи барона, все остальное сотру.

Он торопливо присел к столу и принялся за работу — вытер резинкой текст и осторожно вписал новый.

— Я умею подделывать почерк, не правда ли, почерк барона?

— Правда, не отличишь, — сказала Вера.

— Теперь в одной записке предписывается выдать мне крупную сумму денег, а в другой — оказывать всяческое содействие в моей командировке в Китай вместе с госпожой Голубевой, — Ружанский засмеялся. — Вера, мы будем с тобой жить в Париже, будем ходить в ресторан «Максим».

— Господи, неужели кончится кошмар? — спросила Вера. — Мишель, надо спешить, ты должен сейчас идти! К Бочкареву, зная его характер, лучше всего идти вечером, он побоится так поздно беспокоить штаб.

Бочкарев долго хмуро разглядывал записку.

— Отчего писано карандашом?

— Это узнаете у его превосходительства, — ответил Ружанский. — Его превосходительство часто пишет карандашом.

— Распишитесь, — Бочкарев полез в сейф за деньгами.

Вернувшись домой, Ружанский высыпал деньги на стол перед Верой.

— Милая, — радостно обнял он ее, — милая, Бог нам помог, мы спасены. Любимая, славная моя, роскошная моя женщина, прекрасная моя.

Он начал жадно целовать ей лицо, руки, ноги.

— Мишель, — Вера освободилась из его объятий, — у нас впереди будет много времени, теперь надо спешить. Лучше всего, если мы выедем из лагеря порознь. Я поеду в госпиталь и буду там тебя ждать. Это не вызовет подозрений, барон меня туда послал. Ты заедешь за мной.

— Я уеду после дивизионной вечерней молитвы, — сказал Ружанский. — Если меня не будет на вечерней молитве, то это вызовет подозрение. Выпьем за удачу, у меня остался коньяк.

Он вынул бутылку из шкафа.

— За удачу и нашу любовь, — произнесла тост Вера.

Они выпили и поцеловались.

Среди ночи Миронова разбудили страстные крики и стоны, мужские и женские, не оставлявшие сомнения в том, что происходило за стеной.

Утром, придя в штаб, Миронов застал скандал в разгаре. На барона было страшно смотреть. Перед ним стояли Бурдуковский и бледный Бочкарев.

— Бежали?! — закричал барон. — Подлецы, дураки, я тебя велю сечь до крови, — барон чуть ли не замахнулся на Бочкарева.

— Ваше превосходительство, — бормотал казначей Бочкарев, — опасался ночью беспокоить ваше превосходительство.

— Утром он прибежал ко мне, — начал рассказывать Бурдуковский, — доложил о своих подозрениях. Подлог раскрылся. Однако, ваше превосходительство, записка, верно, мастерски подделана.

— Воры, подлецы, — чуть ли не стонал от ненависти барон, — схватить подлецов!

— Ваше превосходительство, — сказал вошедший Сипайлов, — по какой дороге искать беглецов, выяснилось быстро. Ружанский не может миновать поселок Бравенхат, там его ждет Голубева.

— Арестовать ее немедленно! — закричал барон. — Арестовать ее и Ружанского и доставить их в штаб! Я клянусь порадовать своих людей такой казнью предателей, что сам дьявол в своей мрачной преисподней содрогнется от ужаса.

Миронову пришлось присутствовать при аресте Веры Голубевой. Арестовывали Сипайлов и Бурдуковский. Вера восприняла свой арест спокойно, так показалось, во всяком случае: села на стул, опустив голову.

— Будем ждать вместе твоего женишка, — захихикал Сипайлов. — Давно уж должен быть. Видно, в темноте заплутал, сбился с дороги. Полтора часа ждем.

Наконец показался Ружанский. Его окружили, сбили с коня, связали. Связали Веру. Обоих, бросив в телегу, повезли.

— Зачем ты это сделал, щенок? — закричал барон Ружанскому, когда того поставили перед строем дивизии. — Ты изменил своему Отечеству, ты изменил присяге, ты изменил государю.

— Я это сделал ради любимой женщины, — пробормотал разбитыми губами Ружанский.

Перед строем дивизии выстроили женщин.

— Ваше превосходительство, — сказал Бурдуковский, — я велел привести всех женщин, служащих в госпитале, в швальне и прочих местах, чтобы они смогли в желательном смысле влиять на помышляющих о побеге мужей и прочих мужчин.

— Кара будет ужасной, — медленно произнес барон. — Перебить ему ноги, чтоб не бежал.

Ружанскому прикладами перебили ноги.

— Перебить ему руки, чтоб не крал.

Ружанскому перебили руки. Первый раз Ружанский только застонал, а второй раз страшно закричал. Вера лишилась сознания.

— Привести ее в чувство, — велел барон. — Пусть присутствует при казни любовника.

На Веру вылили ведро воды и си-

лой заставили подняться на ноги. Стоять она не могла, ее держали.

— Повесить Ружанского на вожжах в пролете Китайских ворот, — велел барон.

— Ваше превосходительство, какую петлю делать? — спросил Сипайлов. — Чтоб сразу умер или чтоб помучился перед смертью?

— Пусть мучается! — крикнул барон.

Ружанский задергался, захрипел в петле. Тело извивалось в конвульсиях.

— Бедный мальчик, — прошептал стоящий рядом с Мироновым Гущин, — еще одна жертва этой дьявольской женщины.

— Но ведь и несчастная женщина страдает, — возразил Миронов.

— Пусть страдает, мне ее не жалко, она получила свое.

— Преступную соблазнительницу отдать казакам и вообще всем желающим, — объявил барон. — В принципе, я никогда не попустительствовал изнасилованиям, однако эту женщину ничем иным наказать нельзя.

— Увести в юрту, — распорядился Бурдуковский.

Возле юрты образовалась очередь казаков. Выходящие из юрты казаки застегивали ширинку и перекидывались шуточками с ожидающими.

— Я тоже воспользуюсь своим правом, — сказал Гущин.

— Ты, Володя?! Ты хочешь стать насильником? — удивленно спросил Миронов.

— А чем я хуже других? — ухмыльнулся Гущин.

— Но ведь это скоты, — ответил Миронов. — Я тебя считал порядочным человеком, я тебя считал своим другом.

— Эта женщина погубила многих и должна быть наказана, — Гущин направился к очереди.

— Я не желаю тебя больше знать, — крикнул Миронов ему вслед. — Как дворянин и как офицер я вызываю тебя на дуэль. Ты подлец и негодяй еще хуже, чем остальные.

— Я принимаю твой вызов. Стреляться будем после окончания войны. Насвистывая, Гущин пошел к юрте.

Первоначально из юрты доносились крики Веры. Потом она затихла. Умолкли и шуточки казаков. Все происходило в тишине. У юрты оставалось всего несколько человек. Большинство солдат и офицеров остались в строю. Миронов подошел к юрте и, когда настала его очередь, вошел.

Первое, что он увидел, — расширенные безумные глаза Веры. Она лежала на койке растерзанная. Глядя молча куда-то вверх, тяжело, с надрывом дышала. Подойдя, Миронов стал перед ней на колени и прикоснулся губами к ее сухой горячей руке. Вера смотрела мимо Миронова и тяжело дышала. Миронов одел ее и, обняв за плечи, как ребенка, вывел из юрты. Подбежал Бурдуковский.

— Куда ты Голубеву ведешь? Барон приказал немедленно преступницу пристрелить.

— Я забираю ее к себе, — Миронов вынул маузер. — Застрелю всякого, кто захочет помешать мне воспользоваться своим правом, всякого! — закричал Миронов, ибо нервы его не выдержали.

Видно, в лице Миронова было нечто. Бурдуковский уступил ему дорогу. К тому же многие солдаты и офицеры смотрели на Миронова явно одобрительно, а один из офицеров даже заступился за него:

— Ваше превосходительство, есаул Миронов может распоряжаться своим правом, как ему хочется.

— Ну и черт с тобой, — отрезал барон. — Бери ее себе, если тебе хочется. Если ты не сконфужен этой опозоренной дрянью. Остальным разойтись, приготовиться к занятиям.

И он ускакал, сопровождаемый Сипайловым и Бурдуковским.

— Господин Миронов, — подошел к нему доктор, — позвольте пожать мне вашу руку. Я увезу госпожу Голубеву в госпиталь.

— Спасибо, доктор, но я хочу отвести госпожу Голубеву к себе домой.

— Понимаю, я приеду туда.

Всю ночь Вера металась в бреду. Миронов сидел возле ее постели.

— Светло, — бормотала она, — жарко, луна светит, дождь, я хочу дождя...

Миронов снова смачивал тряпочкой ее воспаленный лоб.

Заехал доктор с медицинскими препаратами. Тело Веры было все в синяках и кровоподтеках. Миронов впервые видел тело Веры обнаженным, но не испытывал никаких вожделений, а лишь жгучее чувство сострадания, как к больному ребенку. Под утро Вера наконец заснула, тяже-

ло дыша. Миронов прикорнул рядом на стуле. Проснулся, словно от толчка. Вера смотрела на него осмысленным взглядом. Лоб ее был в испарине.

— Николай Васильевич, — прошептала она слабым голосом, — как я хотела умереть в эту ночь, отчего вы не дали мне умереть, для чего, Николай Васильевич?

— Для нашей новой жизни под новым небом, как сказано у пророка Исаии, — ответил Миронов.

— Коля, я большая грешница, достойна ли я этого нового неба? Я великая блудница, разве ты не брезгуешь мной?

Миронов наклонился и поцеловал ее в лоб.

— Поцелуй меня в губы.

Миронов наклонился и поцеловал ее в холодные губы.

— После матери моей ты теперь самый близкий мне человек. Но неужели Господь простит мои великие грехи?

— Господь милостив, — ответил Миронов. — Все мы, живые люди, грешны, за исключением злодеев, которые не чувствуют сердцем своим греха. Злодеям нет Божьего прощения.

Когда Вера окрепла, Миронов проводил ее в небольшой монастырь при русской консульской церкви.

— Будь осторожна, оставайся незамеченной, — сказал Миронов ей на прощание. — Барон может опомниться и передумать.

— Ты будешь приходить ко мне? — спросила Вера.

— Пока я в Урге. Скоро мы выступаем в поход на Сибирь.

— Я буду ждать тебя.

— Я вернусь к тебе, если меня не убьют.

— Я буду горячо молиться за тебя.

— Я тоже буду молиться за нас.

Они обнялись и долго стояли, обнявшись. Слезы их смешались.

— Ваше превосходительство, — докладывал в штабе Бурдуковский, — в Монголии создано монгольское революционное правительство. Премьер — Бодо, переводчик при русском консульстве, военный министр — Сухэ из ургинской офицерской школы.

— Монголы большевики? — закричал барон. — Абсурд! Монголы понятия не имеют о подлом учении Маркса. Это действуют бурятские беженцы с помощью русских большевиков и местных либералов. Есаул, — обратился он к Миронову, — записывайте циркуляр: «Выгнать бежавших из России бурят числом шестьсот юрт. Они совершенно развращены большевиками и распространяют их подлое учение». Я тут их кончу, а стада отберу для войска, — добавил барон. — Особо громить те монастыри, где ламы и послушники развращены большевизмом, проповедуют дьявольское учение. Вы, есаул, будете при карательном отряде Тубанова.

При разгроме одного из монастырей вырезали и вешали лам. Мальчики-послушники, с искаженными ужасом смерти лицами, упав на колени, протягивали руки.

— Найон, найон, — кричали они, — пощади, найон!

Горяча коня, Тубанов сказал на ломаном русском языке:

— Вешаяй всех и резаяй.

Сверкнули клинки. Миронов отвернулся. Некоторые офицеры тоже отвернулись, другие уставились в землю, один офицер шепнул Миронову:

— Надо положить конец этому кошмару.

В Кяхте, глухом дальнем монгольском городе, Сухэ принимал парад.

— Красномонгольские цирики, — говорил он, — всякий, кто беззаветно любит наш несчастный народ, должен подняться против барона. Монгольский скот угоняют для прокорма белому барону. Белый барон разоряет наши кочевья, грабит караваны. У нас, монголов, белый цвет — знак несчастья и траура. Белые дьяволы обречены. Мы приступаем к созданию красных кочевий и отрядов под красным знаменем революционного буддизма.

Вперед выехал знаменосец с красным знаменем, на котором была изображена черная свастика. Приволокли захваченного в плен связанного казачьего вахмистра.

— По древнему обычаю, белый казак своей кровью освятит наше революционное красное монгольское знамя, — сказал Сухэ.

Закричав, монголы подняли вверх сабли. Один из монголов рассек казаку грудь, вырвал трепещущее сердце и съел его. Знаменосец обмакнул древко знамени в текущую кровь.

— Послушаем, что скажет нам представитель Коминтерна в Монголии товарищ Борисов, — объявил Сухэ.

Борисов, стараясь не смотреть на человеческое жертвоприношение, произнес несколько слов дрожащим голосом:

— Красные монголы! По всей территории аймаков надо провозгласить революционный строй. Революционная Монголия, минуя прежние века с их темнотой и суевериями, смело шагнет в век двадцатый. После победы над бароном Унгерном надо сместить Богдо-Гэгэна и установить социалистическую республику.

— То, что я сейчас слышал, я не хочу слышать второй раз, — сказал Сухэ. — Красная Халка останется монархией, товарищ Борисов. Она останется с Богдо-Гэгэном. А если русские большевики думают иначе, то придется обойтись без ваших услуг.

— Мы лишь предлагаем, — ответил Борисов, — решать будет монгольский народ.

— Во всех бедствиях Монголии виноват не Богдо-Гэгэн, а белый барон, — сказал Сухэ. — Под Улясутуем люди барона сдвинули с места древний камень и выпустили на свободу придавленных им злых духов. Этих духов загнал туда один из прежних Богдо-Гэгэнов, но белый барон своротил этот камень.Духи разлетелись по Монголии, сея смерть и разрушения. Но пришествие Майдари не за горами. Красная Монголия станет страной Майдари.

— Пусть вечно живет Красная Монголия! — хором закричали цирики.

— Я поздравляю вас с новыми чувствами, — провозгласил Сухэ.

Заиграла монгольская музыка. Цирики двинулись парадом мимо Сухэ и Борисова, стоявших под красным знаменем с черной тибетской свастикой.

На автомобиле барон в сопровождении Миронова прибыл к воротам зимней резиденции Богдо-Гэгэна. Лама провел их в тронный зал Зеленого дворца. В большом зале царил полумрак, в глубине стоял трон, сейчас пустой. На сиденье лежали желтые шелковые подушки.

— Восемь благородных монголов слушают тебя, белый барон, — произнес лама, сопровождавший барона. — Министры и высшие князья Халки. Среди них джалханцы-лама, премьер-министр.

— Белый барон, садись рядом со мной, — предложил премьер-министр, — садись в это кресло.

Барон сел в кресло, Миронов — в стороне на стул. Сев, барон произнес речь:

— В ближайшие дни покидаю я пределы Монголии для борьбы с большевиками и поэтому призываю вас, министров, самим защищать свою свободу, добытую мной для потомков Чингисхана.

Во время речи министры с застывшими лицами смотрели на барона.

— Джалханцы-лама, — сказал барон, — тут расчеты по снабжению моего войска.

Барон взял у Миронова бумаги, передал их премьер-министру.

— Суточное содержание всадника с конем обходится по местным ценам более чем в один китайский доллар. Для трех тысяч всадников это сто тысяч долларов ежемесячно, — сказал министр, — такая ноша для монголов тяжела, белый барон. Мы благодарны тебе, однако мера благодарности давно исчерпана.

— Но ведь кормиться надо, — не выдержал барон, — дивизия не может сидеть без мяса, придется грабить.

— У меня есть сообщения, что казаки давно мародерствуют и грабят кочевья. Этим пользуются большевики и красномонголы в своей агитации.

— Я и мое войско всегда были опорой престола. Деньги и гурты скота заслонили великие задачи Монголии и угрожающую ей опасность. Богдо-Гэгэну следует иметь вблизи себя безусловно честного, горячо любящего Монголию и ее народ человека. Таким человеком был я сам со своим отрядом.

— Благославляю тебя, белый барон, — Джалханцы-лама возложил на голову барона руки. — Проводите гостей в рабочий кабинет Богдо-Гэгэна.

Богдо подошел к барону и о чем-то заговорил с ним шепотом по-монгольски.

— Ваше святейшество, — сказал барон, после того как они пошептались, — прошу вас вместе со мной прочесть молитву «Ом мани надме хум».

Оба вслух прочли молитву. Затем барон встал и склонился перед Богдо. Тот возложил руки ему на голову, продолжая молиться. Потом снял с

себя тяжелый амулет и, повесив его на шею Унгерну, сказал:

— Ты не умрешь, а возродишься в высшем образе живого существа. Помни об этом, возрожденный бог войны.

— Я начинаю поход на север по примеру Чингисхана, — сказал барон.

— Возьми этот рубиновый перстень со свастикой, — протянул ему Богдо-Гэгэн. — Его носил сам Чингисхан. Когда ты двинешься к русской границе, во вех храмах Цогзина и Гандана будут служить молебны о даровании тебе победы.

Барон еще раз поклонился и, сопровождаемый ламами, вышел из дворца. Миронов задержался, чтобы взять бумаги по снабжению дивизии у монгольского чиновника. Вдруг чиновник резко и грубо спросил Миронова:

— До каких пор русские будут сидеть у нас на шее? — И, обернувшись к Богдо-Гэгэну, спросил: — Ваше святейшество, сколько это будет продолжаться?

— Надо молиться за победу белого барона, — ответил тот. — В победе белого барона — единственный способ избавиться от него. От поражения барона ничего хорошего Монголии ждать не придется. В таком случае или он сам вернется обратно, или на смену ему придут красные. Победив, белый барон навсегда останется в России.

Титры: 25 мая 1921 года. Дивизия с боем прорвалась через границу в районе реки Селенги. Красные отступали.

Конница ворвалась в село. Рукопашный бой. Командир батальона красных застрелился, войдя по горло в воду.

— Шикарно, — сказал барон. — Стреляют до последнего, а потом стреляют в себя. Берите пример. Этими людьми владеет дьявольская идея, но они ей преданы до конца. Как бы к ним ни относились, самоубийство — поступок человеческой чести.

— Ваше превосходительство, — возразил Миронов, — в данном случае это единственный способ избежать пытки. Четвертования или поджаривания на костре. Красный командир батальона застрелился, войдя по горло в воду, чтобы не надругались над его трупом.

— Что ж, — ответил барон, — между нами идет беспощадная борьба, и они это знают, потому и стреляются на глазах у победителей. Каковы трофеи? — спросил он у Резухина.

— Нам досталась вся артиллерия, три пушки, — ответил Резухин, — захвачено около четырехсот пленных.

— Пленных построить. Я хочу по глазам и лицам определить, кто из них является красным добровольцем и коммунистом, а кто достаточно надежен, чтоб вступить в наши ряды.

Барон молча прошел вдоль шеренги, указывая тростью то на одного, то на другого.

— Бурдуковский, — объявил он, — этих тут же уничтожить, изрубить шашками. Коммунистов забить палками. Этого, этого и этого.

— Монгольским способом? — спросил Бурдуковский.

— Монгольским. Ты ведь, Женя, владеешь монгольским способом?

— Так точно, ваше превосходительство, — радостно ответил Бурдуковский. — На спине у человека мясо отстает от костей, но сам он еще остается жив.

Одного из коммунистов уволокли для порки, но второй начал шептать молитву — нечто похожее на буддийскую молитву.

— Что ты шепчешь? — спросил барон. — Отчего не кричишь большевистские лозунги?

— Я буддист, — ответил коммунист.

— Ты буддист? — удивленно сказал барон. — Большевик-буддист?

— Да, я большевик-буддист. Гаутама Будда дал миру законченное учение коммунизма.

— Кто же твой вождь — Будда или Ленин?

— Ленин высоко ценит истинный буддизм.

— В чем же, по-твоему, истинный буддизм? Разве не в мистицизме, отвергаемом большевиками, истинный буддизм?

— Силы, которыми обладает Будда, не чудесные. Его мощь согласуется с общим порядком вещей, система ленинских заветов восходит к учению Будды.

— Вы студент?

— Да, до революции я учился в Московском университете.

— Так я и думал. Профессора подобным материалистическим образом излагают философию буддизма.

Вы не верите оракулу. Но ламы-предсказатели умеют находить врагов веры, распознавая их под любым обличьем, даже под обличьем ученых буддистов. Я свято уверен, что научен у этих оракулов с одного взгляда различать убежденных большевиков от случайных и невольных пособников. Уведите его.

— Сколько дать ему палок? — спросил Бурдуковский.

— Палками не бить, — ответил барон, — просто застрелить.

Барон угрюмо ехал через пустые, разоренные села.

— Двигаться будем вдоль Селенги, затем вниз по Енисею и Иртышу. Конечным пунктом являются большие города, расположенные на магистрали Сибирской железной дороги. Твоя бригада, Резухин, наносит удар в иркутском направлении. Господа, наша надежда на успех — повсеместное восстание против советской власти и громадный приток добровольцев.

— Притока нет, ваше превосходительство, — сказал Миронов, — нас встречают пустые села.

— Прежде всего, я надеюсь не на русских мужиков-безбожников, а на казачьи станицы и бурятские улусы.

— В казачьих станицах и бурятских улусах к новой власти относятся без симпатии, — сказал Миронов, — но воевать с ней никто не хочет, особенно в страдную пору.

— Кто не хочет, того мы заставим, — резко сказал барон. — В войне всегда надо верить случайности. Я не нуждаюсь в прочности, я нуждаюсь только в военном счастье. Я верю в случайную удачу.

Хроника. Конная атака опрокинула красные стрелковые цепи. Сам барон, скакавший впереди, уже видел, как перепуганные красные артиллеристы в панике рубят постромки орудий. Однако внезапно появились бронемашины и открыли огонь по всадникам Унгерна. Прилетели аэропланы, и оттуда посыпались бомбы. Началась паника, ряды дивизии смешались. С сопок открыла ружейный и пулеметный огонь красная пехота.

Титры. Потерпев поражение и понеся тяжелые потери, остатки дивизии Унгерна, уходя от преследования, переправились через пограничную реку Селенга назад в Монголию.

Сухэ вступал в Ургу. Первый министр торжественно поклонился Сухэ.

— Сухэ-Батор, мы встречаем тебя на расстоянии десяти верст от Урги, как встречали раньше пекинского наместника. Живой Будда готов признать революционное правительство и поэтому вручил Сухэ саблю.

Сухэ поцеловал саблю и сказал:

— Живой Будда Богдо-Гэгэн не противоречит программе и дисциплине народной революции, ибо буддийское монашество — это преданность старшим.

Сухэ, осененный красным знаменем с тибетской свастикой, сопровождаемый беспрерывно трубящим трубачом и верховыми цириками, проехал по главной улице Урги. Навстречу ему под желтым знаменем с тибетской свастикой выехал Богдо-Гэгэн в сопровождении своей свиты и монгольских музыкантов. Вдоль домов скромно тянулась цепочкой красная пехота.

— Своим вторжением в Забайкалье Унгерн дал повод красным вступить в Монголию, — шепотом сказал один из русских, наблюдавших церемонию.

Барон, свсив голову на грудь, скакал вместе со своим войском. На его голой груди на ярком шнуре висели многочисленные монгольские амулеты и талисманы. Он носился вдоль растянувшейся колонны, избивая всякого, на ком останавливался его взгляд. Многие офицеры были с перевязанными головами. Со стороны двигавшихся в обозе госпитальных телег все время доносились стоны, а то и вопли раненых.

Барон приказал:

— Доктора ко мне.

Подъехал доктор.

— Отчего раненые у тебя все время стонут? Помощи им не оказываешь?

— Ваше превосходительство, у нас ранено сто сорок человек. Многие из них — тяжело. Дорога дурна, с колдобинами, камнями, рытвинами. Оттого раненые при движении испытывают боль и страдания.

— Дай им наркотики, чтобы замолчали. Их стоны плохо влияют на боевой дух войска.

— Ваше превосходительство, — сказал доктор, — страдания от тряски слишком велики, чтобы заглушить их инъекцией наркотиков. Уже не менее

двадцати раненых умерли от истощения. Раненых, по крайней мере тяжелораненых, надо отправить в монастырский лазарет, где им будет обеспечен нормальный госпитальный уход.

— Об этом поговорим, — буркнул барон. — Сейчас постарайся им дать наркотик, чтобы не так сильно стонали.

В этот момент барону случайно попался на глаза монгол.

— Ты чего?

— Та, ваше превосходительство, та, эта, я ранен.

— Так почему не пошел к доктору?

— Та... эта... Он не хочет меня перевязывать.

— Что?! — закричал барон. — Ты, мерзавец, почему не лечишь раненых? Вот почему они у тебя стонут.

— Ваше превосходительство, — пытался вмешаться Миронов, — монгол пьян, говорит ли он правду?

— Молчать! Саботажников покрываешь.

— Ваше превосходительство, — начал говорить доктор, — я без сна работаю в перевязочной.

— Врешь! — закричал барон и ударил доктора тростью по голове.

Доктор упал. Тогда барон начал бить хрипящего доктора ногами.

— Ваше превосходительство, — едва сдерживаясь, сказал Миронов, доктор уже без сознания.

Барон посмотрел на Миронова диким взглядом и отъехал.

— Унесите доктора в перевязочную, — велел Миронов солдатам.

Отъехав, барон обнаружил в обозе телегу с деревянными крестами.

— Откуда кресты?! Кто велел?!

— Его благородие есаул Миронов, — испуганно ответил ездовой.

— Есаула Миронова ко мне.

Миронов подъехал.

— Ты велел кресты делать?

— Я, ваше превосходительство.

— Здесь, в монгольской степи, дерево стоит дорого. Деревья необходимы для переправы через реки и болота пушек и пулеметов, а ты сколачиваешь кресты. В Монголии вовсе не хоронят мертвецов, предоставляя это делать силам природы.

— Ваше превосходительство, — сказал Миронов, — мы христиане, не буддисты. Каждый павший христианин достоин христианского погребения.

— Ах, ты еще пререкаешься! — барон поднял ташур.

— Ваше превосходительство, — сказал Миронов, положив правую руку на кобуру, — я царский офицер. Если вы меня ударите, я за себя не отвечаю.

Барон молча отъехал прочь.

В штабной палатке барон говорил Резухину:

— Я решил идти не в Маньчжурию и даже не на запад Монголии, как должно быть объявлено по дивизии, а в Тибет. Я собираюсь пересечь пустыню Гоби, привести дивизию в Лхасу и поступить на военную службу к далай-ламе. Согласен ли ты с этим планом?

— Ваше превосходительство, — осторожно возразил Резухин, — я выражаю сомнение в осуществимости плана. Без запасов продовольствия, без воды едва ли удастся пройти через Гоби. Это приведет к большим людским потерям.

— Людские потери меня не пугают. Помни, Резухин, что в Маньчжурии и в Приморье нам обоим появляться небезопасно.

— Но ваше решение идти в Тибет столь неожиданно.

— Оно неожиданно только на первый взгляд. Если под натиском революционного безумия пала Монголия, исполнявшая роль внешней стены буддистского мира, нужно перенести линию обороны в цитадель Желтой религии — Тибет. Обсудим детали.

Они перешли почти на шепот. Но Миронову, находившемуся близ палатки, удалось подслушать почти весь разговор.

Заговорщики собрались в лесу при свете костра.

— Барон принял окончательное решение идти в Тибет, — сказал Миронов, — надо немедленно действовать.

— Тибет для казаков, — поддержал его один из офицеров, — и вообще для всех нас, русских, — это дикая страна, где русскому человеку совершенно нечего делать.

— Сама идея похода вызывает ужас, — подтвердил другой офицер. — Летом и осенью Гоби совершенно непроходима. Большинство из нас будут обречены на гибель на безводных каменистых равнинах.

— Пусть погибнет лучше барон! — вскричал третий офицер.

— Итак, решено, — сказал Миронов. — Господа, надо бросить жребий, кто застрелит барона.

Бросили жребий. Жребий пал на Миронова. Тут же при свете костра Миронов вынул маузер и проверил его.

— Не будем терять времени, господа, — медленно произнес один из офицеров.

Перекрестились и пошли.

Была чернильная тьма. Почти на ощупь пришлось добираться до палатки барона, возле которой горел небольшой костер.

— Кто идет? — окликнул часовой.

— К его превосходительству.

В этот момент кто-то выглянул из палатки.

— Барон! — нервно закричал молодой подпоручик и выстрелил, но от волнения промахнулся.

Часовой выстрелил в ответ. Миронов поднял маузер и увидел, как барон смотрит на него в упор своим диким взглядом. Это длилось мгновение. Барон тотчас же по-звериному упал на четвереньки и быстро уполз в кусты.

Бригаду подняли по тревоге.

— Заговор?! — кричал Резухин. — Большевистский заговор?!

В ответ из рядов бригады загремели выстрелы. Резухин упал.

— Надо немедленно покончить с бароном, — сказал один из офицеров, — расплатиться за его жестокости, как с Резухиным.

Окруженных конвоем, вели Бурдуковского и Сипайлова.

— Куда нас ведут? — испуганно спрашивал Сипайлов. — Доктор, — спросил он доктора, который был на костылях, — куда нас ведут?

— Туда, куда ты отправил столь многих, — ответил доктор.

— Барон будет пытаться уговорить монголов подавить мятеж, — сказал один из офицеров. — Есаул, вы поедете к князю Сундай-гуну и постараетесь его убедить не поддерживать барона.

Миронов быстро переоделся в монгольскую одежду и поехал.

Миронов приехал к монголам под утро. Князь Сундай-гун с несколькими старшинами сидел на корточках, о чем-то тихо говоря. Все они курили трубки.

— События, происшедшие у русских, удивляют нас, — сказал князь.

— Мы не хотим служить барону, — ответил Миронов. — Вы тоже не должны ему служить.

— Отчего же? — спросил князь. — Разве он больше не Цаганбурхан, бог войны?

— Он сошел с ума, он погубит нас и погубит вас.

Вдруг монголы, стоящие в карауле, закричали:

— Цаганбурхан! Цаганбурхан!

Монголы начали стрелять, но барон продолжал ехать, не обращая внимания на пули.

— Князь, не говори барону, что я здесь, — попросил Миронов.

— Хорошо. Ты наш гость, я тебя не выдам.

Когда барон подъехал, монголы пали ниц и начали просить прощения.

— Князь Сундай-гун, я обстрелян своим войском, подстрекаемым мятежниками. Но зачем вы, монголы, стреляете в меня?

— Прости, мы стреляли в тебя по ошибке. Мы, монголы, не посмели бы убить Цаганбурхана, своего бога войны. К тому же мы твердо верим, что не в силах это сделать. Ты не можешь быть убит, только что мы получили верное тому доказательство.

— Князь, помоги мне подавить мятеж, — сказал барон.

— Хорошо, я посоветуюсь со старейшими.

— Мое войско плохое, надо многих перебить.

— Русские вообще плохой народ, — ответил князь. — Барон, не хочешь ли с нами выкурить трубку мира?

Барон невольно вытащил из-за пазухи правую руку с револьвером, хотел взять кисет, но в этот момент один из монголов сзади прыгнул барону на плечи и вместе с ним упал с коня на землю. Подбежавшие со всех сторон монголы навалились на барона.

— Сундай-гун, — схваченный барон говорил спокойно, — позаботься о моей лошади. Мне вели дать жбан воды.

Принесли большое деревянное ведро с водой. Барон долго пил, выпил чуть ли не полведра. Потом сказал:

— Дайте мне водки.

Принесли водку. Он выпил.

— Теперь я буду спать.

Барон, пошатываясь, пошел в палатку и тотчас же уснул. Тогда монго-

лы по кивку князя бесшумно вползли в палатку, накинули барону на голову тарлык, скрутили руки и ноги и, отдавая поклоны, удалились.

Потом они начали совещаться, что с ним делать.

— Пули его не берут, — сказал один из монголов, — но его можно убить ножом, а голову и печень отвезти в Ургу к Сухэ. Новая власть приговорила барона к смерти. И этим убийством мы заслужим прощение.

— Нет, — возразил другой монгол, — отдадим его белым казакам. И пойдем с ними в Маньчжурию. Там неплохо можно жить возле дороги с торговыми караванами.

— Барона надо выдать китайцам, — предложил третий. — Китайцы обещали за него, мертвого, серебра столько, сколько весит его тело. А за живого — столько же золота, сколько весит его тело.

— Посадим его в телегу и будем двигаться, — сказал князь.

Миронов ехал среди монголов, стараясь держаться подальше, чтоб барон не узнал.

— Снимите с меня тарлык, — сказал барон.

Тарлык слегка приподняли, но не сняли. Барон беспокойно оглядывался, шумно вдыхая воздух. Уже всходило солнце.

— Князь, вы взяли неверное направление, — сказал барон. — Так можно нарваться на красных.

Монголы ничего не ответили, один из них опять натянул барону тарлык на голову.

— Зачем ты едешь с нами? — спросил Миронова князь. — Возвращайся к своим казакам.

— Мне надо в Ургу, — ответил Миронов.

— У тебя там родные?

— Жена.

— Красные! — вдруг закричал один из ехавших впереди монголов.

— Сколько их? — спросил князь.

— Немного. Будем стрелять?

— Нет, — ответил князь. — Мы, монголы, возвращаемся к своему народу для мирной жизни.

Миронову удалось незаметно исчезнуть, уведя с собой верховую лошадь.

Красные, среди них были и монголы и русские, поскакали в атаку с криками «ура!». Но, увидев, что монголы бросили оружие, красный командир сказал:

— Поедем в наш лагерь.

По дороге красноармейцы все время пели. Один из них подъехал к телеге и спросил:

— А это кто, в тарлык закутанный?

— Я — барон Унгерн фон Штернберг, — ответил он из-под тарлыка.

— Врешь! — воскликнул красноармеец. — Товарищ командир, этот в тарлыке врет, что он барон Унгерн.

Командир подъехал, сорвал тарлык и невольно отшатнулся. На него смотрело помятое, небритое, красное лицо с рыжими усами. На плечах были старые помятые генеральские погоны, а на груди поблескивал Георгиевский крест.

— Кто вы? — спросил командир.

— Я — барон Унгерн.

— Доставить в штаб полка к товарищу Щетинкину.

В старой китайской фанзе Щетинкин сидел за столом и ел суп из котелка. Рядом сидел представитель Коминтерна Борисов и, жуя хлеб, что-то писал в блокнот.

— Товарищ Щетинкин, — доложил командир, — наш конный разъезд захватил группу монголов и среди них человека, который называет себя бароном Унгерном.

— Унгерн? — удивленно спросил Щетинкин и вышел из фанзы вместе с Борисовым. — Этот сидящий на подводе тощий и грязный человек в поношенном монгольском халате и есть кровавый барон?

— Сомнений нет, это Унгерн, — подтвердил Борисов. — Я узнаю его по имеющимся у нас фотографиям.

— Я представлял его иным, — медленно проговорил Щетинкин, — этаким пожилым, холеным, в мундире, как у старорежимного генерал-губернатора. Вы Унгерн? — обратился Щетинкин к барону.

— Я — начальник азиатской дивизии генерал-лейтенант барон Унгерн фон Штернберг, — ответил барон. — Я сделал все, что мог в борьбе с красным насилием. Много крови лилось, я многих ненавидел. Но не бойтесь больше моей ненависти. Мертвые не могут ненавидеть.

— Товарищ Щетинкин, — сказал Борисов, — захват кровавого барона ни в коем случае не должен выглядеть случайным. Это подвиг! Подвиг красных бойцов.

— Не будет ли это некоторым преувеличением, товарищ Борисов?

— Не преувеличением, а возвеличиванием. В обстановке ожесточенной классовой борьбы партия учит нас использовать каждую возможность для всенародной агитации и пропаганды. Надо сообщить в газеты, что вместе с бароном захвачены девятьсот всадников и три боевых знамени.

Неожиданно один из красноармейцев закричал:

— Барон удавился!

Барон со связанными руками просунул голову в конский повод и, вращая шеей, пытался этот повод затянуть. Хрипящего барона вытащили из петли.

— Приставить к нему большой конвой! — закричал Борисов. — Отвезти в Троицкосавск в штаб армии к товарищу Блюхеру. Знаете ведь, что еще в начале боев на монгольской границе по войскам был разослан приказ штаба, предписывающий в случае поимки Унгерна беречь его, как самую драгоценную вещь.

— Я голоден, — сказал барон.

— Накормить, — приказал Борисов, — но только не развязывайте. Особенно на переправах следите. Он может броситься в воду.

Барона, как ребенка, начали кормить с ложки.

Подъехали к переправе. Барона, связанного, погрузили на барку. Монголы и красноармейцы поплыли на лошадях.

— Товарищ Щетинкин, — доложил командир батальона, — тут мелководье, барка не может причалить.

— Ты, комбат Перцев, перенесешь связанного барона на закорках.

Барона посадили Перцеву на плечи.

— Последний раз сидишь ты, барон, на рабочей шее, — назидательно сказал Перцев.

Маленький православный монастырь располагался за консульской церковью. Миронов привязал лошадь у дерева возле ограды и пошел тропкой. Но едва войдя в калитку монастыря, сразу увидел Веру, сидящую у окна. Она выбежала, держа в руках маленький саквояж, в котором петербургские барышни-институтки носят свои дамские принадлежности.

— Откуда ты узнала о моем приезде? — спросил Миронов, целуя ее мокрое от слез лицо.

— Я ждала тебя каждый день, — плача, ответила Вера. — Каждый день по многу часов сидела я у этого окна. Милый мой, я знала, что ты придешь. Спаситель хранил тебя.

— У нас мало времени, — сказал Миронов.

— Я готова. В этом саквояже все самое мне необходимое и дорогое: фотографии близких, немного еще оставшихся драгоценностей — все мое состояние.

Черное монашеское одеяние еще больше подчеркивало ее бледность.

— Поедем. Ты умеешь ездить верхом?

— Не слишком. Но постараюсь.

— Тебе надо переодеться, у меня монгольское платье. Вокруг большевистские патрули, но будем надеяться на удачу.

— Бог нам поможет. Я молилась день и ночь. Надеюсь, Бог простил меня. — Губы ее задрожали. Она хотела что-то сказать, но не смогла, лишь прошептала опять: — Бог нам поможет.

Бригада расположилась в поросших лесом сопках.

— Вы поспели вовремя, — сказал один из офицеров Миронову, — завтра мы начинаем движение на восток, к китайской границе. Путь нелегкий и неблизкий. — Он покосился на Веру.

— Вера Аркадьевна — моя жена перед Богом.

— Я не буду в тягость. Я могу быть медсестрой, — предложила Вера.

— Медсестры нужны, — согласился офицер. — Придется пробираться с боями.

Миронову и Вере отвели отдельную палатку. Они были счастливы в эту ночь, как могут быть счастливы животные, без слов, без мыслей.

Утром встретили Гущина.

— Мы давно не виделись, господин Миронов, — сказал Гущин, улыбаясь. — Эта наша встреча — дурное предзнаменование.

— Для кого? — спросил Миронов. — Для меня или для вас?

— Не знаю. Наша дуэль не отменена. Во всяком случае, женщину вы выиграли, а выиграете ли жизнь, покажет будущее.

Он отвернулся и пошел прочь.

— Трудно себе представить, что

этот человек когда-то был моим другом, — проговорил Миронов.

— Он дурно смотрел. Я беспокоюсь за тебя. — Вера говорила испуганно.

— Не стоит так всерьез принимать этого сумасброда. Нам всем, в том числе и ему, угрожают более серьезные опасности. По дороге к границе предстоят тяжелые бои с красными.

В Троицкосавске допрашивали барона. Барон сидел в низком мягком кресле, закинув ногу на ногу, и курил.

— Унгерн фон Штернберг, — сказал Борисов, — это начальник разведки Зайцев и адъютант командарма Герасимович. Согласны вы отвечать на наши вопросы?

— Вначале я отказывался, но теперь передумал, — ответил барон.

— Отчего вы передумали? — спросил Зайцев — Может быть, к вам применяли недозволенные методы?

— Нет, со мной обращаются вежливо, обслуживают хорошо. Вот, дорогие папиросы принесли. Очень ароматные папиросы, — он, улыбнувшись, выпустил дым. — В принципе, я должен был бы молчать до конца, как будто вам досталось мое мертвое тело. Но, с другой стороны, имею желание в последний раз поговорить о себе, о своих планах, идеях, толкнувших меня на путь борьбы.

— Что вы можете сказать о репрессиях? — спросил Герасимович.

— Не помню, — глубоко затянувшись, ответил барон.

— Прошу напомнить, — обратился Герасимович к одному из помощников. — Зачитайте факты.

— Не надо, — возразил барон. — Это не террор, а необходимость избавиться от вредного элемента.

— О детях вы давали приказания? — крикнул Герасимович.

— Товарищ Герасимович, возьмите себя в руки, — сказал Борисов. — Вы, гражданин Унгерн, приказывали расстреливать детей?

— Это было сделано с моего ведома.

— Для чего? — спросил Борисов.

— Чтоб не оставалось хвостов.

— Чтоб не было хвостов?! — крикнул Герасимович. — Твоих бы детей так, кровавый барон!

— У меня нет детей, — спокойно ответил барон, — я одинок.

— Вы не раскаиваетесь? — спросил Зайцев.

— Я исполнял свой долг.

— Долг убийцы! — крикнул Герасимович. — Чего с ним церемониться. Расстрелять или шашками изрубить.

В этот момент в комнату вошел широкоплечий военный с орденом на гимнастерке. Допрашивающие вскочили и стали по стойке «смирно».

— Что тут за крики, товарищ Борисов? — спросил военный.

— Ведем допрос барона Унгерна, товарищ Блюхер.

— Отчего же крики?

— Трудно спокойно воспринимать циничные ответы убийцы.

— Можете идти, товарищ Герасимович, — приказал Блюхер, — вы здесь больше не нужны.

— Слушаюсь, товарищ командующий, — ответил Герасимович и вышел.

— Хороший командир, — глядя ему вслед, сказал Блюхер, — но после контузии нервы у него не в порядке. Нам нужны люди с крепкими нервами. — Затем он обратился к барону: — Вот вы какой, барон Унгерн, — Блюхер подошел и сел напротив барона. — Я — командующий армией Василий Блюхер. Хорошо вы нас потрепали.

— Сил было маловато, — ответил барон, — если бы мне побольше артиллерии и бронемашин, никто бы из вас не ушел. Мне странно было ваше намерение окружить меня пехотными частями.

— Да, у нас еще мало военных профессионалов, таких, как вы. Отвергая ваши идеи, как военный профессионал я уважаю в вас достойного и храброго противника.

— Не надо все-таки забывать, с кем мы имеем дело, — напомнил Борисов. — От пленных известна его жестокость даже по отношению к своим подчиненным. Так ли, барон?

— Из подчиненных я был жесток только к плохим офицерам и солдатам. Такое обращение вызывается требованиями дисциплины, как я ее понимаю.

— На сегодня допрос окончен, — сказал Блюхер. — Дальнейшие допросы продолжим в Иркутске.

К вечеру остатки бригады под командованием Миронова въехали в узкую долину.

— В этом месте разобьем лагерь на ночь, — обратился к офицерам Миронов, разворачивая штабную

карту. — Долина тянется еще на четыре мили к северу, затем резко поворачивает к югу, туда, где находится знаменитый монастырь. Оттуда недалеко до китайской границы.

Разожгли костры.

— Ходят слухи, что барон бежал, — начал говорить один из офицеров. — Какие-то беженцы рассказывали, что на станции Маньчжурия видели барона переодетым в штатское.

— Напротив, — возразил другой офицер, — я слышал, что барон будто бы перешел на сторону красных.

— Как бы то ни было, — сказал Миронов, — приятно оказаться подальше от барона, так как жизнь в его армии была невыносима.

Подали ужин. Не успели съесть и две-три ложки, как патрульные подняли тревогу. Побежали вверх по склону и залегли. Вера легла рядом с Мироновым.

— Уйди, ты нужна в лазарете, — сказал Миронов.

— Нет, если тебя убьют, я тоже застрелюсь.

— Не говори глупости, уходи.

— Нет, без тебя мне жить страшно, — шепотом ответила Вера.

Вдали замелькали силуэты приближающихся всадников. Подпустили их ближе и открыли огонь. Несколько упали, остальные повернули коней.

— За Россию, ура! — закричал Миронов.

— Ура! — откликнулись казаки.

Вскочив на коней, поскакали в контратаку, пока красные не скрылись в лесу. Трубач созвал обратно.

— Наконец мы получили возможность спокойно съесть свой ужин и немножко поспать, правда, не расставаясь с винтовками, — сказал Миронов.

Вера подогрела котелок с оставшимся ужином на костре.

— Скоро Пасха, — сказала Вера, — однако так холодно.

— Это здесь, в горах, в горных долинах холод, — ответил Миронов. — Внизу, поближе к границе, уже цветет вишня. Такой тут климат.

— В прошлую ночь я ненадолго вздремнула, и мне приснилась мама. Мама играла на фортепьяно, и перед ней стояло зеркало, в которое она смотрела. У нас было имение под Москвой. На Пасху мы все собирались там. Сестра Тоня приезжала с мужем из Финляндии. — Она заплакала. — Коля, за что все это? За что эти мучения? Мы грешны, да, мы грешны, но неужели Господь так жесток? Неужели он так беспощаден?

— Если после всех наших грехов Господь все-таки оставил нам путь к спасению, значит, он не жесток, а справедлив, — ответил Миронов.

— Каков же этот путь спасения, для всех ли этот путь?

— Да, для всех, — ответил Миронов, — потому что даже в безвыходной ситуации всегда можно умереть. Смерть — последний дар Божий, спасение от мучений. Не спасутся лишь злодеи, ибо они умрут дважды. Вторая смерть — конечное осуждение.

Окончив ужин, Миронов начал собираться. Проверил револьвер, подвесил к поясу несколько гранат.

— Ты уходишь? Я с тобой.

— Иди к доктору в госпитальную палатку. Ты там нужна.

— Коля, я тебя люблю и ревную.

— Ревнуешь? Милая моя, к кому же ты меня ревнуешь? Не к смерти ли?

— Может быть, ведь смерть тоже женщина. Но я надеюсь отбить тебя у нее.

Они поцеловались.

В мягком купе пульмановского вагона лишь зарешеченное окно и шаги часового в коридоре указывали на положение барона как арестанта. Вошел официант, начал сервировать стол.

— Отчего на две персоны? — спросил барон.

— Так велено, — ответил официант, ставя на стол дорогое шампанское в серебряном ведерке со льдом, семгу, икру и прочие деликатесы.

Вошел Блюхер.

— Я решил составить вам компанию, не возражаете? — спросил он по-немецки.

— У меня нет теперь права возражать, — ответил барон тоже по-немецки. — Вы немец?

— Нет, я русский, — сказал Блюхер. — Русский, из крестьян. Наш помещик любил давать своим крепостным имена знаменитых людей. Моему деду он дал фамилию знаменитого немецкого маршала Блюхера, — командующий засмеялся. — Дело, барон, может показаться вам странным. Но так ли оно странно для разумного человека? После предательства ваших офицеров, убийства Резухина и вашего пленения Белая армия перестала существовать. Гражданскую войну

можно считать оконченной. Остатки вашей дивизии бегут в Маньчжурию, но не сомневайтесь, мы их настигнем и уничтожим.

— В ваших газетах пишут, — барон указал на пачку газет, — что меня захватили на поле боя вместе с моим штабом и охраной. Это ложь.

— Пропаганда, барон, пропаганда, — засмеялся Блюхер. — Но мы с вами не пропагандисты, а солдаты. — Блюхер разлил шампанское. Они выпили. — Итак, гражданская война окончена, — продолжал Блюхер. — Небольшое сопротивление еще оказывается в Приморье, но скоро будет ликвидировано. Однако война за пределами наших границ желательна. У вас есть опыт войны с Китаем. Мы нуждаемся в вашем опыте. Соглашайтесь, барон.

— Куда меня везут? — спросил барон. — Судить?

— Да, вас будут судить, следствие окончено, трибунал получил материалы допросов, свидетели не приглашены, они излишни, поскольку подсудимый не скрывает своих преступлений. Ваших, барон, признаний вполне достаточно для приговора, который может быть только смертным. Но, барон, есть великая Россия, красная ли, белая ли. Наша политика меняется. Некоторые наши бывшие враги это уже поняли. Скоро я встречаюсь с японцами. России и Японии одинаково невыгодно, чтобы такие страны, как Америка, имели влияние в Китае. Кроме того, вы — немец, у вас связи с Германией. Германия ограблена Версальским договором и должна понять, что у нее с Россией много общего.

— Это так, — ответил барон. — Россия, как и Германия, противостоят западному разложению человечества.

— Если вы согласитесь, мы дадим вам некоторое количество хороших солдат...

— Чекистов?

— ...хороших солдат, остальных подберете по своему усмотрению. Нам вы больше не опасны, а косоглазых можете резать, как резали раньше. — Блюхер рассмеялся.

— А трибунал и приговор? — спросил барон.

— Вас приговорят к смерти, но не расстреляют. Мы поможем вам бежать из тюрьмы. Мы поможем вам перейти границу. Соглашайтесь.

— А если нет?

— Тогда вас расстреляют.

— Я буддист, — ответил барон. — День смерти для меня счастливый. Конечно, хочется умереть достойно, как офицер и дворянин. Не в петле или в подвале с пулей в затылке.

— Лучшая смерть для нас, солдат, — на поле боя, — сказал Блюхер, — соглашайтесь.

Он снова разлил шампанское.

Небольшой грузовик остановился в глухом лесу у поляны. Барону приказали встать у заранее выкопанной могилы. Выстроился стрелковый взвод. Красно-багровое опускалось солнце. Было время вечерней молитвы. Барон перекрестился лютеранским крестом и зашептал буддийскую вечернюю молитву.

Раздался залп. Барон, истекая кровью, опустился на колени. Жизнь еще не покинула его. В широко раскрытых глазах не ужас и боль, а скорее удивление. В ушах раздался глухой звон и конский топот тысячного монгольского войска. Впереди он сам — рыжебородый Чингисхан. Яростные лица буддийского воинства, крупы холеных лошадей, вздымающие пыль, конские копыта. Сквозь серебристые облака пыли, пробиваемые яркими солнечными лучами, явились ему один за другим Будда, Христос и вечный его антагонист Достоевский... Черная тень накрыла калейдоскоп предсмертных видений. Черное дуло маузера смотрело барону в лицо. Герасимович несколько раз выстрелил и спихнул ногой окровавленный труп в могилу.

— Закопать и тщательно разровнять землю, — скомандовал Герасимович. — Чтоб никто никогда не нашел его могилу.

Он глянул в могилу и кинул на мертвого барона ком сырой глины. Солдаты схватили лопаты и бросились выполнять приказание командира.

Доктор Клингенберг и Вера не успевали перевязывать раненых. Всюду лежали трупы. Стонали раненые. Миронов услышал чей-то стон и голос, который монотонно повторял:

— Темнота, темнота.

Это был Гущин. Он сидел на земле, прижимая руки к лицу, и кровь струилась у него меж пальцев.

— Темнота, темнота, — повторял он.

— У него агония, — сказал доктор.

Но, услышав шаги, Гущин с неимоверным трудом поднялся на ноги и резко приказал:

— Вернуться в строй, кто бы вы ни были!

— Володя, это я, Коля Миронов.

— Коля. Вот и кончилась наша дуэль. Прощай.

— Володя, здесь Вера.

— Вера, подойди, Вера.

Сдерживая рыдания, Вера подошла. Гущин протянул вперед окровавленную руку и начал ощупывать лицо Веры, пачкая ее щеки, губы и лоб кровью.

— У него голова прострелена, — шепотом сказал доктор, — повреждены оба зрительных нерва, и он потерял зрение.

— Вера, прости меня, если можешь, — наконец произнес Гущин.

— Ты прости меня, Володя, — Вера поцеловала Гущина.

— Коля, Вера, поживите вместо меня, порадуйтесь жизни.

Вдруг совсем близко раздалась пулеметная очередь. Пули защелкали о камни. Все упали, прижимаясь к земле.

— У них внизу, под скалой, пулемет, — сказал Гущин, — метров сто, не больше. С гор они стрелять не могут — туман. Если пулемет уничтожить, можно прорваться. Дай мне ручную гранату.

Миронов дал ему гранату. Гущин пополз в сторону, откуда слышались пулеметные очереди. Раздался взрыв, пулемет умолк. И тотчас же, словно вторя взрыву, прозвучал сильный удар грома. Ливень, будто во время всемирного потопа, обрушился с неба.

— Будем прорываться, — сказал Миронов. — Это наш последний шанс. Отомстим за погибших товарищей.

Под сильным проливным дождем, сопровождаемым блеском молнии и громом, казаки вскочили на коней и без приказа выхватили шашки.

— Вперед, в атаку! — крикнул Миронов.

Громовое «ура!» слилось с очередным ударом грома. Вихрем понеслись вниз по склонам. Началась рукопашная. Стрелковая цепь, преграждавшая выход из долины, была смята. Под прикрытием темноты и грозы вырвались на простор.

Светало. Всюду лежали трупы красноармейцев. Некоторые еще стонали, и казаки с руганью добивали их шашками. Миронов хотел остановить убийство, но доктор сказал:

— Все равно они умерли бы от потери крови. Брать их нам некуда и перевязывать нечем. Наши госпитальные подводы и без того переполнены. — Помолчав, он добавил: — Бог нам судья, хоть я и атеист.

Собрав поредевшее войско, Миронов обратился к нему с короткой речью:

— Господа, хватит крови, мы устали от крови. Хочется верить, что это последнее сражение между красными и белыми. Это конец Белого движения в Монголии. Оно поставило точку в гражданской войне как для нас, так и для русской революции. В сложившихся обстоятельствах нам не остается ничего другого, как спасать свои жизни.

Было холодно, по-прежнему дул с гор влажный ветер.

— Какая холодная пасхальная погода, — сказала Вера, — совсем как во французской пословице: «Новый год — на балконе, Пасха — перед камином».

— Когда минуем скалу и выйдем к озеру Далан-Нор, потеплеет, — успокоил Миронов. — До озера Далан-Нор мили три-четыре. Это уже китайская граница.

Впереди блестела освещенная солнцем озерная гладь. Потеплело. Пришлось снять верхнюю одежду и остаться в одних гимнастерках.

— Наконец тепло по-пасхальному, весной запахло, — Вера глубоко вдохнула, — какое благоухание!

— Это цветет дикая вишня, — предположил Миронов, — долина наполнена благоуханием цветущей вишни.

— Благодатные места, — сказал один из казаков, глядя по сторонам.

— Верно, места такие, что умирать не надо, — отозвался другой. — Тут и хлебный урожай — не пожалуешься, и пчелка медку да принесет.

— Вдоль озера по обе стороны границы есть хутора и поселения русских колонистов. Пойти бы и нам с тобой, Вера, в пахари, как народники-интеллигенты в крестьяне шли и как Лев Николаевич Толстой пахал, — предложил Миронов.

— Нет уж, не хочу, — возразила Вера. — Лев Николаевич пахал не ра-

ди хлеба насущного, а из идейного желания опроститься. А у меня совсем другие идеи.

— Какие же?

— Надеть шелковые чулки и пойти к «Максиму». Видишь, какая я осталась куртизанка.

— Бедная, — Миронов поцеловал ее.

— О другом, Коля, мы уже и мечтать не можем. Сидеть в собственном имении на балконе, заросшем жасмином, пить чай с маминым вишневым вареньем и читать Толстого. Это несбыточные мечты. Мама умерла, имение разграблено и сожжено милыми нашими крестьянами, в которых Толстой учил нас видеть основу природного и божественного.

— Зачем же упрекать крестьян в нарушении заповедей, если мы все их нарушали когда-то? На меня, молодого студента, произвела очень сильное впечатление статья Толстого «Не убий никого!». Эта правильная мысль в подтверждение древнего закона не содержит в себе, однако, объяснений, где лежит препятствие, мешающее ее осуществить, — вне нас или внутри нас?

— Что же делать?

— Что делать? Не знаю. Жить и не бояться смерти. Мне кажется, ужас перед смертью делает человека убийцей. Впрочем, это называется инстинктом самосохранения или, в нашем военном деле, — солдатской доблестью и храбростью. Как часто бывает в философии, круг замкнулся вопросом о квадратуре круга. Слова становятся бессильны, остаются только безмолвная вера и безмолвная красота природы, этой земли, сочных листьев, травы, голубизны бескрайнего неба, пения птиц.

Казаки, ехавшие следом, тоже любуясь красотой окрестных мест, вели меж собой нехитрые свои разговоры.

— После красной мобилизации вернулись мы к осени, — говорил один, — да сено докашивали еще в октябре.

— А Унгерн пришел — и вовсе разорение, — продолжал другой. — У нас, в Забайкалье, паров запасти не успели, сеять придется по старым жнивьям. Ежели лето засушливое — все сгорит. Урожай выйдет сам-два, а местами не взять даже и затраченных семян, — он вздохнул и вдруг, встряхнув чубатой головой, запел: «Скакал казак через долину, через маньчжурские края».

Казаки хором подхватили.

— «Скакал казак через долину, через маньчжурские края».

— «Кисет казачка подарила, когда казак пошел в поход», — пел казак.

— «Она дарила-говорила, что через год будет твоя», — снова подхватили казаки.

Конное войско, обойдя озеро Далан-Нор, пересекло китайскую границу. Китайские солдаты стояли в полном вооружении по обеим сторонам, но не приближались. Казаки слезли с коней, сложили оружие и далее двинулись пешей колонной. Миронов взял большой деревянный могильный крест с подводы и пошел впереди. Этот жест пасхального смирения произвел впечатление на казаков. Многие глаза увлажнились, потекли слезы. Из расположенного неподалеку поселка русских колонистов доносился торжественный звон пасхальных колоколов.

— Христос воскресе, Вера, — сказал Миронов, глядя на ее лицо со скорбными чертами.

— Воистину воскресе! — ответила она, подняв голову.

Томительно-призывно, по-бетховенски звучали колокола.

Хроника. Кресты, кресты, кресты...

Русские кладбища, разбросанные по миру, на чужбине.

Публикация А.Прошкина

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА«ИСКУССТВО КИНО» ЗА 2002 ГОД

Цифрами обозначен **номер** журнала

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

Альтернативное кинообразование **10**

Баширов Александр. Кружок кройки и шитья. *(Интервью ведет Наталья Сиривля.)*

Изволов Николай. «Платоновская академия». *(Интервью ведет Наталья Сиривля.)*

Бодров Сергей-младший. Идет игра народная... (Встреча в редакции «Искусства кино» при участии **Д.Дондурея, Л.Донец, Н.Зархи, Т.Иенсен, Е.Кутловской, Н.Сиривли. Ведущий Лев Карахан.)** **5**

Драгунский Денис. В редакцию журнала «Искусство кино» **2**

Кинопрокат: миссия (не)выполнима? В дискуссии участвуют **Армен Бадалян, Евгений Бегинин, Даниил Дондурей, Сергей Зиновьев, Татьяна Калганова, Сэм Клебанов, Марк Левин, Антон Мазуров, Алексей Рязанцев, Дая Смирнова, Игорь Толстунов, Раиса Фомина, Жоэль Шапрон, Елена Шнеерсон** **2**

Лунгин Павел — Тимофеевский Александр. Конец динозавров. *(Беседу ведет Лев Карахан.)* **4**

Манцов Игорь. Бразилия — Аргентина **8**

После катастрофы 11 сентября **1**

Митта Александр: «Буду снимать только про любовь». *(Беседу ведут Петр Вайль, Сабрина Таверниси, Нина Цыркун.)*

Это не перформанс... В дискуссии участвуют **Даниил Дондурей, Вячеслав Глазычев, Виктор Мизиано**

Прощай, оружие? «Круглый стол», посвященный проблеме героя в современном российском кино. Участвуют **Олег Аронсон, Александр Атанесян, Михаил Брашинский, Дмитрий Быков, Алла Гербер, Михаил Гуревич, Евгений Гусятинский, Вида Джонсон, Виктор Матизен, Александр Рутковский, Елена Стишова, Андрей Шемякин, Александр Шпагин, Филипп Янковский.** Ведущий **Лев Карахан** **11**

«Русский ковчег» **7**

Проскурина Светлана. Глазами очевидца. *(Беседу ведет Н.Сиривля.)*

Сокуров Александр. Останется только культура. *(Беседу ведет Светлана Проскурина.)*

Современное искусство (Contemporary Art) в России **6**

Бартенев Андрей: «Мне страшно...» *(Беседу ведет Е.Кутловская.)*

Деготь Екатерина: «Никакой трагедии я не вижу». *(Беседу ведет Н.Сиривля.)*

Евзович Лев: «Мы очень хорошо понимаем, где мы, кто мы и что мы делаем». *(Беседу ведет Е.Кутловская.)*

Зорин Андрей: «Творческий импульс не должен заглохнуть». *(Беседу ведет Н.Сиривля.)*

Ханютин Алексей. Пир во время чумы? *(Беседу ведет Н.Сиривля.)*

Сочи-2002, «Кинотавр» **9**

Джонсон Вида: «Российские режиссеры боятся американских мифов...» *(Беседу ведет Н.Сиривля.)*

Сиривля Н., Цыркун Н., Любарская И. Реальность кусается

Телевидение дециметрового диапазона **12**

Лесневский Дмитрий. Последний искренний. *(Интервью ведет Лев Карахан.)*

Роднянский Александр. Первый развлекательный. *(Интервью ведет Лев Карахан.)*

ИМЕНА

АКТАН АБДЫКАЛЫКОВ **5**

Сиривля Н. Детский мир

ЖАН-МАРК БАРР, ПАСКАЛЬ АРНОЛЬД **5**

Барр Жан-Марк, Арнольд Паскаль. Новая техника — это свобода. *(Беседу ведет и комментирует Кирилл Разлогов.)*

АЛЕКСАНДР ВОЛОДИН **1**

Володин Александр: «Я грустный человек». *(Беседу ведет Николай Крыщук.)*

МИХАЭЛЬ ДЮДОК ДЕ ВИТ **1**

Малюкова Лариса. Возвращение к рукоделию

УЛЬРИХ ЗАЙДЛЬ **2**

Абдуллаева Зара. Хайль, Зайдль

САМАРИЙ ЗЕЛИКИН **2**

Муратов Сергей. Запрещается заплывать дальше всех

АКИ КАУРИСМЯКИ **10**

Манцов Игорь. Норма

КИМ КИ ДУК **3**

Ким Ки Дук — Мцитуридзе Екатерина. Насилие — концентрация боли

ЗИНОВИЙ КОРОГОДСКИЙ **9**

Корогодский Зиновий. Печальный оптимист. *(Беседу ведет Николай Крыщук.)*

ГОША (ЮРИЙ) КУЦЕНКО **11**

Куценко Гоша: «Я бы полетел куда-нибудь...» *(Интервью ведет Е.Кутловская.)*

ИВАН МАКСИМОВ **3**

Малюкова Лариса. Иван Максимов — персонаж мультипликации

ГЕННАДИЙ МАСЛОВСКИЙ **6**

Цыркун Нина. «Виртуальное киноведение» Геннадия Масловского

АЛЕКСЕЙ МИХАЛЕВ **2**

Кутловская Елена. Голос

Михалев Алексей: «Я теперь очень знаменит...» *(Интервью ведут Ю.Минзянов, С.Кудрявцев.)*

ЕЛЕНА МОРОЗОВА **4**

Морозова Елена: «Эпоха Ренессанса — это я». *(Беседу ведет и комментирует Е.Кутловская.)*

ФРАНСУА ОЗОН **6**

Озон Франсуа. Кукольный дом. *(Интервью ведет Жан-Пьер Лавуанья.)*

БОБ РЕЙФЕЛСОН **12**

Рейфелсон Боб: «Я прослыл сумасшедшим». *(Беседу ведет и комментирует Стас Тыркин.)*

СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ **8**

Сельянов Сергей: «Я угадываю, а не просчитываю...» *(Беседу ведет Тамара Сергеева.)*

ИРИНА УРАЛЬСКАЯ **6**

Медынский С. Снимать — значит думать

БРАТЬЯ ФАРРЕЛЛИ **7**

Эшпай Валентин. Братья Фаррелли как могильщики и реаниматоры

ДЭВИД ФИНЧЕР **8**

Долин Антон. Призрак призрака

ФРУТ ЧАН **12**

Фрут Чан: «Мне комфортно работать в Азии». *(Беседу ведет и комментирует Сергей Анашкин.)*

КОММЕНТАРИИ

Абдуллаева Зара. Метод **1**

Абдуллаева Зара. Синтез **2**

Абдуллаева Зара. Фантастический реализм 3
Аннинский Лев. «Как короток день...» 8
Дмитриев Андрей. История с географией 1
Дмитриев Андрей. Стеклянный зверинец 2
Дмитриев Андрей. Трепет и ропот 3
Зельдович Александр. Игра в наперсток 5
Клюев Евгений. Вам нарезать или куском? 5
Клюев Евгений. Вербальное воскресение 7
Клюев Евгений. Дисциплинированный кустарник 8
Клюев Евгений. Прогноз погоды как феномен российской культуры 6
Клюев Евгений. У меня в ушах бананы... 9
Королев Анатолий. Двадцать лет спустя... 2
Манцов Игорь. Актуальный триптих 1
Мартынов Владимир. Музыка res facta 5
Мартынов Владимир. Новое сакральное пространство 7
Мартынов Владимир. Публикация 6
Трофименков Михаил. Как я стал фашистом 11
Трофименков Михаил. Словом разрушают города 12
Хван Александр. Амур 10
Хван Александр. Братец Гитлер 9
Хван Александр. Итак... 12
Хван Александр. Опыт 8
Хван Александр. Письмо 11
Хван А. Юра (Бедный Юрик) 7
Царёв Вадим Ю. Повреждения — наслаждения — наваждения 11
Царёв Вадим Ю. Сами с windoycами 12
Царёв Вадим Ю. Элита у разбитого корыта 10
Чередниченко Татьяна. Исповедальщина 9
Чередниченко Татьяна. Логотипы 10

M E D I A

Аронсон Олег. Случайное непристойное 2
Гаврилов Георгий: «Не нужно открывать Америку». *(Интервью ведет Инна Ткаченко.)* 7
Голынко-Вольфсон Дмитрий. Масяня в депресняке, или Приручение виртуального 9
Голынко-Вольфсон Дмитрий. Окна во двор коммунального подсознания 11
Голынко-Вольфсон Дмитрий. Приключения Оли в Застеколье 2
Голынко-Вольфсон Дмитрий. Сетевой мусор, или Трэш-цивилизация 8
Засурский Иван. Искусство нейтральности. *(Интервью ведет Зоя Кошелева.)* 10
Кантор Пол Э. Семейка Симсон 12
Перцева Мария. Последовательность в творческом восприятии, или Отчего читают, да не воспринимают... 8
Петровская Елена. Душа Паутины: Масяня и «новая» искренность 9
Ткаченко Инна. Ёклмн по поводу ПМЖ 7
Фомин Валерий. Острова культуры 3
Chitti. Правила пользования чатом, или О чистом аффекте общения 3

НИЧЕГО ОСОБЕННОГО

Долженков Алексей. Японское наступление 7
Кулик Ирина. Фонограммы старых сновидений ... 7
Манцов Игорь. Несколько радикальных способов борьбы с бюрократией 11
Синяков Сергей. Блондинки идут 11
Синяков Сергей. Мертвый встал и пошел 7
Синяков Сергей. Ностальгия по помойке 11
Филозов Андрей. Зрительское признание читателя Толкиена 7
Харитонович Николай. Искусство заплетающейся мысли 11
Долинин Дмитрий. Киноизображение для «чайников» ..... 5—6
Кубелка Петер. Слух (звук) — посредник движения 2
Линч Дэвид. davidlinch.com *(Интервью ведет Жан-Мишель Фродон.)* 10
Мирошниченко Сергей. Таинство документа. *(Интервью ведет Зоя Кошелева.)* 3
Митта Александр. Оптимальная температура — 39,9°! *(Беседу ведет Тамара Сергеева.)* 3
Найман Майкл: «Музыка — она с другой планеты» 1
Норштейн Юрий. Снег на траве 5, 8
Тиквер Том. Кесьлёвский — не догма, а руководство к действию. *(Интервью ведет Стас Тыркин.)* 7
Фон Триер Ларс: «Нужно все время себя провоцировать» 11
Фостер Джоди. Вызов 8
Чумак Владимир. Свет и тень. *(Публикация Майи Чумак.)* 9
Чурикова Инна. Серьезный повод для работы. *(Беседу ведет Ольга Суркова.)* 2
Юппер Изабель: «Играть — это больше скрывать, чем показывать» 12

ПУБЛИКАЦИИ

Гарин Эраст: «До чего надоели мне эти советские феодалы!» *(Публикация А.Хржановского.)* 12
Гребнев Анатолий. Корейский дневник. *(Публикация Галины Миндадзе.)* 11
Жакоб Жиль. Мои каннские тайны. *(Беседу ведет Жан-Пьер Дюфрень.)* 10
Лисовская Евгения. Предвоенный выпуск 3
Медынский Сергей. Километры памяти 3
Памяти Григория Чухрая 4
Взгляд из XXI века. Рецензии вгиковцев **Марии Безенковой, Анастасии Владимировой, Андрея Щиголева** на фильм «Баллада о солдате»
Туровская М. Мы любили его...
Чухрай Григорий: «Не надо защищать русский народ от Тарковского». *(Комментарий и публикация Георгия Капралова.)*
Сулькин Михаил. «Трофейное кино»?.. Нет, ворованное 9
Суркова О. Хроники Тарковского. «Зеркало» ..... 6—7
Суркова О. Хроники Тарковского. «Солярис» 4
Суркова О. Хроники Тарковского. «Сталкер» ... 9—10
Тарковский Андрей. Решающие времена 12

РАЗБОРЫ

Адамович Марина. Не думай о «Мгновеньях» свысока... 3
Аронсон Олег. Приключения вымысла 12
Артюх Анжелика. Городской кайдан 11
Артюх Анжелика. Киберпространство: лучший выход — это вход 4
Артюх Анжелика, Комм Дмитрий. Звездные войны: политический эпизод 9
Белопольская Виктория. Документ пяти чувств 1
Белопольская В. Рожденный ползать освобождает взлетную полосу 6
Голынко-Вольфсон Дмитрий. Гарри Поттер, ваш выход! 7
Голынко-Вольфсон Дмитрий. Террор символической растерянности 1
Гройс Борис — Рыклин Михаил. Рынок вместо архива 2
Десятерик Дмитрий. Дорога цветов 4
Десятерик Дмитрий. Тень вещества 6
Долин Антон. Без формы 10

Жижек Славой. Добро пожаловать в пустыню Реального! 1
Иенсен Татьяна. Концепция и реальность 7
Карахан Лев. Канн меняет ориентацию 10
Комм Дмитрий. Джеки Чан и его двойник 9
Комм Дмитрий. Должники и кредиторы: русский жанр 2
Кошелева Зоя. Без купюр 8
Кристенсен Клаус. Принципы «Догмы» и документальное кино 6
Курбатов Валентин. Посреди истории 11
Малюкова Лариса. Не Тарусский, а Суздальский 9
Манцов Игорь. Возраст, пол, национальность 12
Манцов Игорь. Свидетель 5
Марголит Евг. Призрак свободы: страна детей 8
Мунипов Алексей. Красный смех 3
«Неформатное» кино в эпоху депрессухи. Вгиковцы о фестивале студенческих фильмов 3
Разлогов Кирилл. Ново(е)русское кино 11
Сиривля Наталья. Долой кино! 10
Старый замысел. На вопросы корреспондента «ИК» ***Тамары Сергеевой*** отвечают **Вадим Абдрашитов, Георгий Данелия, Лев Кулиджанов, Игорь Масленников, Александр Митта, Александр Прошкин, Эльдар Рязанов, Владимир Хотиненко.** В материале использованы фрагменты сценариев **Ф.Горенштейна** «Унгерн», **В.Залотухи** «Третий Рим»», **Л.Кулиджанова** «Тиль Уленшпигель», **А.Митты** «Легенда о Венявском» 8
Стишова Елена. Транзит: Висбаден — Питтсбург — Кавказ 1
Стишова Елена. Юность всегда права 3
Трофименков Михаил. Зло не бывает меньшим 10
Трофименков Михаил. Компания ненужных фильмов 4
Учитель Алексей: «Сравнение не в нашу пользу». *(Интервью ведет Нина Колбина.)* 3

Р Е П Е Р Т У А Р

Абдуллаева Зара. Дивертисмент 6
Абдуллаева Зара. Изо дня в день 6
Абдуллаева Зара. Сарай или магазин? 11
Аннинский Лев. Диалоги с всевышним 11
Аннинский Лев. Кукушата 12
Артюх Анжелика. 2001: детская одиссея 1
Артюх Анжелика. Наказание без преступления 12
Артюх Анжелика. Фэери 6
Барабаш Екатерина. По прозвищу Апрель 3
Быков Дмитрий. Механическая пьеса для неоконченного пианино 1
Волобуев Роман. Папа в командировке 12
Волобуев Роман. Случай с машинистом 9
Григорян Левон. Сеанс кинотерапии 12
Гусятинский Е. Век невинности остался в прошлом 6
Гусятинский Евгений. Короткий фильм об убийце 10
Гусятинский Евгений. Небо в алмазах 3
Десятерик Дмитрий. Пианист и пустота 10
Долин Антон. Копирайт на копейку 9
Долин Антон. Кровь, морковь и еще это самое, третье 6
Долин Антон. A la guerre как на войне 7
Донец Людмила. Честь — имею 1
Донец Людмила. Я вспоминаю... 5
Дроздова Марина. Синий жираф или зеленый 4
Зархи Нина. Злоба дня 2
Зархи Нина. Неравный бой 11
Зархи Нина. Своя Ирландия 2
Зоркая Нея. Чудо судьбы 1
Зубавина Ирина. Попытка диагноза 7
Иенсен Татьяна. Незлые надежды 11
Карахан Алексей. Политкорректность или мужицкая правда? 7
Комм Дмитрий. Уже не протокол 12
Комм Дмитрий. Усталый шаман 5
Кошелева Зоя. А был ли ангел? 9
Кошелева Зоя. Портреты и события 10
Кулик Ирина. За облаками 12
Курбатов Валентин. И идет теплоход... 3
Кутловская Елена. Транстекстуальная депрессия 2
Лебедев Н.: «Зритель нас услышал». *(Интервью ведет Н.Сиривля.)* 8
Лунгин Александр. Призрачный парикмахер 4
Лунгин Александр. Сын плотника 12
Лунгин Александр. Электричество и кровь 1
Лындина Эльга. Театр на улице Шекспира 12
Любарская Ирина. Аутсайдер 6
Любарская Ирина. Все лучшее — детям 1
Любарская Ирина. Мы не мертвы, мертвы не мы 2
Любарская Ирина. Что гложет Тома Круза? 5
Любарская Ирина. All you need is love 7
Манцов Игорь. На пороге 1
Матизен Виктор. Грозный Могадишо 7
Москвина Татьяна. Про Ивана и Джона 7
Одуль Дамьен. Лжехайку 4
Одуль Дамьен. Неправильное кино. *(Интервью ведет Сергей Анашкин.)* 4
Петровская Елена. Она 11
Плахов Андрей. Дьявол — это не только женщина 10
Плахова Елена. Медем и секс 8
Рогожкин Александр. Человек — это звучит. *(Интервью ведет Петр Шепотинник.)* 11
Савельев Дмитрий. Цветы жизни-зла 3
Сиривля Н. Все навыворот 10
Сиривля Н. Игра в машинки 2
Сиривля Н. Новая сладкая жизнь 11
Сиривля Н. Падающая башня 12
Ситковский Глеб. Кирдык по-русски 7
Стишова Елена. Одиночество звезды 8
Стишова Елена. Части речи 6
Тарханова Катерина. Назад, Франция! 4
Трофименков Михаил. Пианист, которого там не было 10
Трошин Александр. Тема Судьбы 11
Тыркин Стас. В ожидании ООН 8
Тыркин Стас. «Толстовские» мотивы 11
Тюэль Лоран: «Мы генерация киноманов». *(Интервью ведет Александр Брагинский.)* 4
Фомин В. Скоро сказка сказывается... 9
Хантер Нил, Хансингер Том. Ноль свадеб и одни похороны. *(Беседу ведет Стас Тыркин.)* 9
Цыркун Нина. Далеко от Хиросимы 3
Цыркун Нина. Кресло номер два 4
Цыркун Нина. Парень встретил девушку 6
Цыркун Нина. Прах к праху 9
Цыркун Нина. Taking sides 6
Яловецкая Р. Анимация приема 12

Ф Е С Т И В А Л И

АМСТЕРДАМ-2001 6
Белопольская В. Рожденный ползать освобождает взлетную полосу
БЕРЛИН-2002 6
Абдуллаева Зара. Дивертисмент
Абдуллаева Зара. Изо дня в день
Артюх Анжелика. Фэери
Долин Антон. Кровь, морковь и еще это самое, третье
Любарская Ирина. Аутсайдер
Цыркун Нина. Парень встретил девушку
Цыркун Нина. Taking sides
ВЕНА-2001 3
Цыркун Нина. Далеко от Хиросимы
ВЕНЕЦИЯ-2001 2
Зархи Нина. Злоба дня

Зархи Нина. Своя Ирландия
Любарская Ирина. Мы не мертвы, мертвы не мы
ВЕНЕЦИЯ-2001 4
Десятерик Дмитрий. Дорога цветов
ЕКАТЕРИНБУРГ-2001 7
Иенсен Татьяна. Концепция и реальность
КАННН-2002 10
Десятерик Дмитрий. Пианист и пустота
Долин Антон. Без формы
Жакоб Жиль. Мои каннские тайны. *(Беседу ведет Жан-Пьер Дюфрень.)*
Карахан Лев. Канн меняет ориентацию
Линч Дэвид. davidlinch.com *(Интервью ведет Жан-Мишель Фродон.)*
Плахов Андрей. Дьявол — это не только женщина
Трофименков Михаил. Зло не бывает меньшим
Трофименков Михаил. Пианист, которого там не было
КИЕВ-2001, *МКФ «Молодость»* 3
Стишова Елена. Юность всегда права
МОСКВА-2001, *фестиваль студенческих фильмов (ВГИК)* 3
«Неформатное» кино в эпоху депрессухи. Вгиковцы о фестивале
Учитель Алексей. Сравнение не в нашу пользу. *(Интервью ведет Нина Колбина.)*
МОСКВА-2002, *ММКФ* 11
Абдуллаева Зара. Сарай или магазин?
Зархи Нина. Неравный бой
Иенсен Татьяна. Незлые надежды
Петровская Елена. Она
Рогожкин Александр. Человек — это звучит. *(Интервью ведет Петр Шепотинник.)*
Сиривля Н. Новая сладкая жизнь
Трошин Александр. Тема Судьбы
Тыркин Стас. «Толстовские» мотивы
НИОН-2002 1
Белопольская Виктория. Документ пяти чувств
ОБЕРХАУЗЕН-2002 10
Сиривля Наталья. Долой кино!
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ-2002, *МКФ «Послание к человеку»* 11
Курбатов Валентин. Посреди истории
СОЧИ-2002, *«Кинотавр»* 9
Джонсон Вида: «Российские режиссеры боятся американских мифов...» *(Беседу ведет Н.Сиривля.)*
Сиривля Н., Цыркун Н., Любарская И. Реальность кусается
СУЗДАЛЬ-2002 9
Малюкова Лариса. Не Тарусский, а Суздальский
ТУРИН-2001 3
Савельев Дмитрий. Цветы жизни-зла

Ч Т Е Н И Е

Горенштейн Фридрих. Домашние ангелы 6
Горенштейн Фридрих. Унгерн ..... 11—12
Зельдович Александр, Радзинский Олег, Сорокин Владимир. Cashfire 4
Клепиков Юрий. Записки бывшего мальчика 5
Козаков Михаил. Третий звонок 7
Миндадзе А. Волнение 9
Собакарь Н. Постановщик 8
Туманян И., комментарий **А.Ваксберга.** Провокация века 10
Феллини Федерико, Шарлотта Чэндлер. Мой трюк — режиссура ..... 1—5
Чухрай Павел. Водитель для Веры 6
Янда Кристина при участии **Божены Яницкой.** У звезд красные когти ..... 9—10

«03:04» (03:04) (Виктория Белопольская) 1
«5/4» (Лариса Малюкова) 3
«8 женщин» (8 femmes) (Зара Абдуллаева 6
Франсуа Озон — Жан-Пьер Лавуанья) 6
«Автобус № 44» (Che Sishisi) (Дмитрий Десятерик) 4
«Адрес неизвестен» (Soochwieen boolmyung / Address Unknown) (Дмитрий Десятерик 4
Нина Зархи 2
Ким Ки Дук — Екатерина Мцитуридзе) 3
«Акула» (Лариса Малюкова) 9
«Антикиллер» (Дмитрий Комм 12
Гоша Куценко — Елена Кутловская 11
Кирилл Разлогов) 11
«Апрель» (Екатерина Барабаш 3
Евгений Гусятинский 3
Гоша Куценко — Елена Кутловская 11
Игорь Манцов) 1
«Арарат» (Ararat) (Олег Аронсон 12
Левон Григорян 12
Михаил Трофименков) 10
«Ариэль» (Ariel) (Игорь Манцов) 10
«Астенический синдром» (Зара Абдуллаева) 11
«Бабушкины рецепты», *ТВ* (Валерий Фомин) 3
«Баллада о солдате» (Мария Безенкова, Анастасия Владимирова, Андрей Щиголев) 4
«Барья и большая свадьба» (Baria et le grand mariage) (Виктория Белопольская) 1
«Бежин луг» (Евг. Марголит) 8
«Без сна» (Non ho sonno) (Дмитрий Комм) 5
«Бешкемпир» (Н.Сиривля) 5
«Биография. Албанские истории» (Biografi — Albanese verhalen) (Виктория Белопольская) 1
«Битва. Женщины во внутреннем дворе» (El Batallet — Femmes de la Médina) (Виктория Белопольская) 1
«Блокпост» (Елена Стишова) 1
«Блондинка в законе» (Legally Blonde) (Сергей Синяков) 11
«Боги серпа и молота» (Татьяна Иенсен) 7
«Божественное вмешательство» (Yadon ilaheyya) (Михаил Трофименков) 10
«Бойцовский клуб» (Fight Club) (Антон Долин) ... 8
«Болеро» (Лариса Малюкова) 3
«Большая стирка», *ТВ* (Татьяна Чередниченко) 9
«Боно-боно» (Алексей Учитель) 3
«Боулинг для Коламбайна» (Bowling for Columbine) (Михаил Трофименков) 10
«Брат» (Павел Лунгин — Александр Тимофеевский — Лев Карахан 4
рубрика «Здесь и теперь» 5
рубрика «Здесь и теперь») 11
«Брат» (Gege) (Дмитрий Десятерик 4
Нина Зархи) 2
«Брат-2» (Дмитрий Комм 2
Павел Лунгин — Александр Тимофеевский — Лев Карахан 4
рубрика «Здесь и теперь» 5
рубрика «Здесь и теперь») 11
«Броненосец «Потемкин» (Евг. Марголит) 8
«Букашки» (Лариса Малюкова) 9
«Ванильное небо» (Vanilla Sky) (Ирина Любарская) 5
«В движении» (рубрика «Здесь и теперь» 11
Кирилл Разлогов 11
Н.Сиривля) 11
«Вдрызг пьяная любовь» (Punch-Drunk Love) (Антон Долин) 10
«Видок» (Vidocq) (Катерина Тарханова) 4

«Властелин колец: Братство кольца» (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring) (Андрей Филозов) 7
«Власть факта», *ТВ* (Валерий Фомин) 3
«В ожидании Христа, или Евангелие по-папуасски» (En attendant Jesus, l'évangile selon les Papous) (Виктория Белопольская) 1
«Воскресение» (Resurrezione) (Стас Тыркин) 11
«Воспоминания» (Валентин Курбатов) 11
«В чистом поле» (Татьяна Иенсен) 7
«Война» (Вида Джонсон — Наталья Сиривля 9
Антон Долин 7
рубрика «Здесь и теперь» 11
Алексей Карахан 7
Татьяна Москвина 7
Н.Сиривля, Н.Цыркун, И.Любарская 9
Глеб Ситковский) 7
«В понедельник утром» (Lundi matin) (Зара Абдуллаева) 6
«Возвращение» (Людмила Донец) 5
«Врата рая» (Heaven's Gate) (Наталья Сиривля) ... 10
«Всему свой час» (Валентин Курбатов) 3
«Гарри Поттер и философский камень» (Harry Potter and the Sorcerer's Stone) (Дмитрий Голынко-Вольфсон) 7
«Где угодно» (Elsewhere) (В.Белопольская) 6
«Голливуд, Гонконг» (Heung gong yau gok hor lei wood / Hollywood, Hong Kong) (Дмитрий Десятерик) 4
«Гололед» (Кирилл Разлогов) 11
«Голоса» (С.Медынский) 6
«Город потерянных душ» (Hyoryuu-gai) (Ирина Любарская) 7
«Грезы» (Dream Work) (Наталья Сиривля) 10
«Давид» (Валентин Курбатов) 11
«Дар веры» (Нея Зоркая) 1
«Дева и пианист» (Diva et pianiste) (Елена Стишова) 3
«Девочка-подросток» (Shōjo) (Нина Зархи) 2
«Девушка со спичечной фабрики» (The Match Factory Girl) (Игорь Манцов) 10
«Дезертир» (Валентин Курбатов) 11
«Демон-любовник» (Demonlover) (Антон Долин) 10
«Детская игра» (Un jeu d'enfants) (Лоран Тюэль — Александр Брагинский) 4
«Джальма» (Елена Стишова) 1
«Джон Генри — человек из стали» (Лариса Малюкова) 9
«Дикие пчелы» (Divoké vcely) (Н.Сиривля, Н.Цыркун, И.Любарская) 9
«Дневник камикадзе» (Лев Аннинский 12
Кирилл Разлогов 11
Н.Сиривля) 12
«Дождь» (Rain) (Нина Зархи) 2
«Дорога», *реж. Н.Петрова* (Вида Джонсон — Наталья Сиривля 9
Н.Сиривля, Н.Цыркун, И.Любарская) 9
«Другие» (The Others) (Ирина Любарская) 2
«Дыхание» («Без удержу», Le souffle) (Дамьен Одуль — Сергей Анашкин) 4
«Дыхание жизни» (Татьяна Иенсен) 7
«Евстифейка» (Лариса Малюкова) 9
«Ехали два шофера» (Н.Сиривля) 2
«Женщина на мавзолее» (Валентин Курбатов) 11
«Живи и радуйся» (Валентин Курбатов) 11
«Животная любовь» (Animal Love) (Зара Абдуллаева) 2
«Живучая» (Vivante) (Елена Стишова) 3
«Жила-была девочка» (Евг. Марголит) 8
«Жили-были» (Наталья Сиривля) 10
«Завтра день рождения» (Алексей Учитель) 3
«Займемся любовью» (Е.Гусятинский 6
Вида Джонсон — Наталья Сиривля) 9
«Занесенные ветром» (С.Медынский) 6
«Запах. Документальный фильм» (Smell: a Documentary) (Виктория Белопольская) 1
«За стеклом», *ТВ* (Олег Аронсон 2
Дмитрий Голынко-Вольфсон 2
Игорь Манцов 5
Вадим Ю. Царёв) 11
«Затворник» (Дмитрий Комм) 2
«Звезда», *реж. А.Иванов* (Елена Стишова) 8
«Звезда», *реж. Н.Лебедев* (Вида Джонсон — Наталья Сиривля 9
Н.Лебедев — Н.Сиривля 8
рубрика «Здесь и теперь» 11
Елена Стишова) 8
«Звездные войны. Эпизод II. Атака клонов» (Star Wars: Episode II — Attack of the Clones) (Анжелика Артюх, Дмитрий Комм) 9
«Зелим-хан» (Елена Стишова) 1
«Земля» (Евг. Марголит) 8
«Змеиный источник» (Дмитрий Комм) 2
«Змей» (Лев Аннинский 11
Евгений Гусятинский) 10
«Иван Грозный» (Евг. Марголит) 8
«Игра» (The Game) (Антон Долин) 8
«Извините, что живу» (Валентин Курбатов) 11
«Изловленный ловец» (Валентин Курбатов) 11
«Искусственный разум» (A.I. / Artificial Intelligence) (Анжелика Артюх 1
Александр Лунгин) 1
«Кавказская пленница» (Елена Стишова) 1
«Кавказский пленник» (Елена Стишова) 1
«Как Гарри превратился в дерево» (How Harry Became a Tree) (Нина Зархи) 2
«Каникулы» (Hundstage) (Зара Абдуллаева 2
Нина Зархи) 2
«Кафе на пляже» (Le café de la plage) (Н.Сиривля, Н.Цыркун, И.Любарская) 9
«Кедма» (Kedma) (Михаил Трофименков) 10
«Кино про кино» (Н.Сиривля, Н.Цыркун, И.Любарская) 9
«Клондайка» (Валентин Курбатов) 11
«Кое-что о Мэри» («Все без ума от Мэри», There's Something about Mary) (Валентин Эшпай) 7
«Коллекционер» (Елена Кутловская) 2
«Комната страха» (Panic Room) (Антон Долин) ... 8
«Комнаты тени и света» (Valon ja varjon huoneet) (Виктория Белопольская) 1
«Конец века» (Михаил Трофименков) 4
«Контекст» (рубрика «Здесь и теперь») 6
«Копейка» (Антон Долин) 9
«Корабельные новости» (The Shipping News) (Ирина Любарская) 6
«Королева ночи» (Kraljica noći) (Н.Сиривля, Н.Цыркун, И.Любарская) 9
«Королевская битва» (Battle Royale) (Ирина Любарская 1
Алексей Мунипов) 3
«Кострома» (Н.Сиривля) 10
«Красная земля» (Дмитрий Десятерик) 6
«Кровавые гомосеки» (Chopstick Bloody Chopstick) (Наталья Сиривля) 10
«Круглосуточные тусовщики» (24 Hour Party People) (Антон Долин) 10
«Кто мы?», *ТВ* (Валерий Фомин) 3
«Кукушка» (Лев Аннинский 12
рубрика «Здесь и теперь» 11
Татьяна Иенсен 11
Александр Рогожкин — Петр Шепотинник) 11
«Леонов из Меховиц» (Валентин Курбатов) 11
«Летний дождь» (Вида Джонсон — Наталья Сиривля) 9
«Леха online» (Татьяна Иенсен 7
Н.Сиривля, Н.Цыркун, И.Любарская 9
Алексей Учитель) 3

«Любовник» (Н.Сиривля, Н.Цыркун, И.Любарская) ... 9
«Люсия и секс» (Lucia y el sexo) (Елена Плахова) 8
«Маймыл» (Н.Сиривля) ... 5
«Малхолланд Драйв» (Mulholland Drive) (Ирина Кулик) ... 7
«Мальчик-пастух Тумур» (Лариса Малюкова) ... 9
«Мамай» (Дмитрий Десятерик) ... 6
«Масяня», *интернет-проект* (Дмитрий Голынко-Вольфсон 9
Елена Петровская) ... 9
«Машина времени» (The Time Machine) (Роман Волобуев) ... 9
«Мелкий Хол» (Shallow Hal) (Валентин Эшпай) ... 7
«Место» (Татьяна Иенсен ... 7
С.Медынский) ... 6
«Механическая сюита» (Дмитрий Быков) ... 1
«Мнения сторон» (Taking Sides) (Александр Трошин) ... 11
«Мойщики автомобилей» (Дмитрий Десятерик) ... 6
«Молитва за гетмана Мазепу»
(Дмитрий Десятерик ... 6
Ирина Зубавина) ... 7
«Морская еда» (Hai xian) (Дмитрий Десятерик) ... 4
«Моя звезда» (Mein Stern) (Дмитрий Савельев) ... 3
«Моя Родина» (Евг. Марголит) ... 8
«Моя семья», *ТВ* (Татьяна Чередниченко) ... 9
«Мужское дело» (A Man Thing) (Елена Стишова 3
Алексей Учитель) 3
«На кромке бытия» (Валентин Курбатов) ... 11
«Наследник» (Сергей Синяков) ... 11
«Нашествие» (Евг. Марголит) ... 8
«Нежный возраст» (Дмитрий Комм ... 2
Игорь Манцов) ... 5
«Необратимость» (Irreversible) (Антон Долин) ... 10
«Непокоренный» (Дмитрий Десятерик) ... 6
«Непредвиденный антракт» (Эльга Лындина) ... 12
«Нити» (Лариса Малюкова) ... 3
«Ничья земля» (No Man's Land) (Стас Тыркин) ... 8
«Новости культуры», *ТВ* (Валерий Фомин) ... 3
«Новый день» (Un nuovo dí a) (Наталья Сиривля) 10
«Одиночество крови» (Кирилл Разлогов) ... 11
«Одна» (Viena) (Виктория Белопольская) ... 1
«Однажды ночью» (Евг. Марголит) ... 8
«Окна», *ТВ* (Дмитрий Голынко-Вольфсон) ... 11
«Окраина», *реж. Б.Барнет* (Евг. Марголит) ... 8
«Окраина», *реж. П.Луцик*
(Дмитрий Комм ... 2
Павел Лунгин — Александр Тимофеевский — Лев Карахан) ... 4
«Олигарх» (Павел Лунгин — Александр Тимофеевский — Лев Карахан) ... 4
«Она защищает Родину» (Евг. Марголит) ... 8
«Оправданное убийство» (Jistifiable Homicide) (В.Белопольская) ... 6
«Особое мнение» (Minority Report) (Анжелика Артюх) ... 12
«Остров цветов» (Flower Island) (Дмитрий Десятерик) ... 4
«Острова», *ТВ* (Валерий Фомин) ... 3
«О теологической ситуации в обществе спектакля» (About a Theological Situation in the Society of Spectacle) (Наталья Сиривля) ... 10
«Охота на ангела, или Четыре любви поэта и прорицателя» (Зоя Кошелева ... 9
Валентин Курбатов) ... 11
«Пастух своих коров» (Н.Сиривля, Н.Цыркун, И.Любарская) ... 9
«Пеллет» (Pellet) (Наталья Сиривля) ... 10
«Пер-р-рвокурсница» (Вида Джонсон — Наталья Сиривля) ... 9
«Петр Первый» (Евг. Марголит) ... 8
«Пианист» (The Pianist) (Дмитрий Десятерик ... 10
Андрей Плахов ... 10
Михаил Трофименков) ... 10
«Письма к Эльзе» (Вида Джонсон — Наталья Сиривля) 9
«Плохой парень» (Na-bbun-nam-ja / Bad Gay) (Нина Цыркун) ... 6
«ПМЖ» (Permanent Address) (Георгий Гаврилов — Инна Ткаченко ... 7
Инна Ткаченко) ... 7
«Побереги свою косынку, Татьяна» (Take Care of Your Scare, Tatjana) (Игорь Манцов) ... 10
«Поговори с ней» (Hable con ella) (Елена Петровская) ... 11
«Пограничник» (Varuh meje) (Н.Сиривля, Н.Цыркун, И.Любарская) ... 9
«Под наркозом» (С.Медынский) ... 6
«Поздняя женитьба» (Поздний брак, Late Marriage) (Елена Стишова) ... 3
«Поклонник» (Дмитрий Комм) ... 2
«Поколение-2001», *киноальманах* (Зоя Кошелева) ... 10
«Поскольку я двигался вперед, я случайно видел проблески красоты» (As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty) (Виктория Белопольская) ... 1
«Последние крестоносцы» (Елена Стишова) ... 1
«Последние мужчины» (Last Men) (Зара Абдуллаева) ... 2
«Последний герой», *ТВ*
(рубрика «Здесь и теперь» ... 5
Сергей Сельянов — Тамара Сергеева) ... 8
«Последний срок» (Валентин Курбатов) ... 11
«Последняя воля» (Last Orders) (Нина Цыркун) ... 9
«После новостей», *ТВ* (Валерий Фомин) ... 3
«Приключения трупа» (Mortel transfert) (Марина Дроздова) ... 4
«Принцесса на бобах» (Дмитрий Комм) ... 2
«Принцип домино», *ТВ* (Татьяна Чередниченко) ... 9
«Провинциалки» (С.Медынский) ... 6
«Продолжение следует», *ТВ* (Татьяна Чередниченко) 9
«Проклятый путь» (Road to Perdition) (Роман Волобуев) ... 12
«Просто жизнь» (Валентин Курбатов) ... 11
«Птицы кочевники» (Le peuple migrateur) (Ирина Кулик) ... 12
«Путевка в жизнь» (Евг. Марголит) ... 8
«Радость жизни» (Татьяна Иенсен) ... 7
«Радуга» (Евг. Марголит) ... 8
«Рай» (Heaven) (Антон Долин ... 6
Том Тиквер — Стас Тыркин) ... 7
«Рассказы крестьян. Приближение» (Profils paysans: l'approche) (Виктория Белопольская) ... 1
«Рваные башмаки» (Евг. Марголит) ... 8
«Река» (Елена Стишова) ... 6
«Российский курьер», *ТВ* (Валерий Фомин) ... 3
«Русский ковчег»
(Александр Сокуров — Светлана Проскурина 7
Светлана Проскурина — Наталья Сиривля ... 7
Антон Долин) ... 10
«Свадьба в сезон дождей» (Monsoni) (Дмитрий Десятерик) ... 4
«Свинарка и пастух» (Елена Стишова) ... 1
«Северный ветер (Семейные хроники—2)» (Татьяна Иенсен) ... 7
«Селкинчек» (Н.Сиривля) ... 5
«Семнадцать мгновений весны» (Марина Адамович) 3
«Семь» (Seven) (Антон Долин) ... 8
«Семья» (Family) (В.Белопольская) ... 6
«Сердцу не прикажешь» (The Lawless Heart) (Нил Хантер, Том Хансингер — Стас Тыркин) ... 9
«Сказ про Федота-стрельца» (В.Фомин) ... 9
«Скворец» (Валентин Курбатов) ... 11
«Сладкая жизнь» (La dolce vita) (Н.Сиривля) ... 11
«Сладчайший звук» (The Sweetest Sound) (Виктория Белопольская) ... 1
«Случайный шпион» (The Accidental Spy) (Дмитрий Комм) ... 9
«Смеситель» (Вида Джонсон — Наталья Сиривля) ... 9
«Сны об Альфеони» (Валентин Курбатов) ... 11

«Сон Алонсо» (Le rêve d'Alonso) (Виктория Белопольская) 1
«Спартак и Калашников» (Вида Джонсон — Наталья Сиривля) 9
«Строгий юноша» (Евг. Марголит) 8
«Сука» (Татьяна Иенсен) 7
«Сын» (Le fils) (Александр Лунгин) 12
«Тайное голосование» (Raye makhfi) (Дмитрий Десятерик) 4
«Телли-зритель» (La tele espectadora) (Наталья Сиривля) 10
«Тени в раю» (Shadows in Paradise) (Игорь Манцов) 10
«Темные воды» (Honogurai mizu no soko kara / Dark Water) (Анжелика Артюх) 11
«Тимун и Нарвал» (Лариса Малюкова) 9
«Торговец старинных времен» (Ein Märchen aus alten Zeiten) (Наталья Сиривля) 10
«Трепет перед Б-гом» (Trembling Before G-d) (В.Белопольская) 6
«Три поросенка», *реж. Н.Богаевский* (Лариса Малюкова) 9
«Узкий пролив» («Короткая встреча», Brève traversée) (Олег Аронсон 12
Нина Зархи) 2
«Унесенные духами» (Sen to Chihiro no kamikakushi) (Анжелика Артюх) 6
«Упасть вверх» (рубрика «Здесь и теперь» 11
Кирилл Разлогов) 11
«Форсаж» (Людмила Донец 1
Татьяна Иенсен 7
С.Медынский) 6
«Холод» (Елена Стишова) 1
«Царская охота» (Татьяна Иенсен 7
Алексей Учитель) 3
«Цветы времен оккупации» (Татьяна Иенсен 7
Валентин Курбатов) 11
«Человек без прошлого» (Mies vailla mennneisyyttä) (Антон Долин 10
Игорь Манцов) 10
«Человек, которого там не было» (The Man Who Wasn't There) (Александр Лунгин 4
Нина Цыркун) 4
«Чем живет Россия», *ТВ* (Валерий Фомин) 3
«Черноморский десант» (Татьяна Иенсен) 7
«Чеховские мотивы» (Зара Абдуллаева 11
Лев Аннинский) 11
«Черный ястреб» (Black Hawk Down) (Виктор Матизен) 7
«Что хочет женщина», *ТВ* (Татьяна Чередниченко) 9
«Что это?» (What Is This?) (Наталья Сиривля) 10
«Чужой-3» (Alien 3) (Антон Долин) 8
«Широта: ноль» (Latitude Zero) (Елена Стишова) ... 3
«Школьная поездка» (Klassenfahrt) (Н.Сиривля, Н.Цыркун, И.Любарская) 9
«Шлю привет» (Р.Яловецкая) 12
«Шум ветра» (Дмитрий Десятерик) 6
«Элисо» (Елена Стишова) 1
«Юля» (Татьяна Иенсен) 7
«Юность Максима» (Евг. Марголит) 8
«Юха» (Juha) (Игорь Манцов) 10
«Я, снова я и Ирен» (Me, Myself & Irene) (Валентин Эшпай) 7
Calamari Union (Игорь Манцов) 10
H Story (Нина Цыркун) 3

С И М П О З И У М

Режиссер против критика. В дискуссии принимают участие **Борис Бланк, Николай Бурляев, Наталья Венжер, Денис Горелов, Даниил Дондурей, Олег Ковалов, Леонид Марягин, Виктор Матизен, Никита Михалков, Дмитрий Салынский, Елена Стишова, Александр Трошин, Алексей Учитель, Сергей Филиппов, Мирон Черненко, Павел Чухрай, Андрей Шемякин, Александр Шпагин, Андрей Эшпай** 1

GERMAN CINEMA

СОЮЗ ЭКСПОРТЕРОВ НЕМЕЦКОГО КИНО
ПРИ ПОДДЕРЖКЕ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

П Р Е Д С Т А В Л Я Е Т

ДНИ НЕМЕЦКОГО КИНО В МОСКВЕ

5 - 11 ДЕКАБРЯ 2002

КИНОТЕАТР «ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ» 291 96 24
ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ 974 80 65

49. Internationale Kurzfilmtage Oberhausen, 1.–6. Mai 2003 International Short Film Festival

www.kurzfilmtage.de

closing date for entries 15 january 2003

S U M M A R Y

Alexandre Rodniansky
The first entertaining

Dmitry Lesnevsky
The last sincere
The chiefs of net channels talk about alternative TV in Russia.

Dmitry Komm
No longer a protocol
Review of Egor Konchalovsky's ANTIKILLER (Russia).

Natalya Sirivlya
The falling tower
Review of Dmitry Meskhiev's DIARY OF KAMIKAZE (Russia).

Alexandre Lungin
Son of a carpenter
Review of Jean-Pierre and Luc Dardenne's LE FILS (Belgium).

Angelika Artyukh
Punishment without crime
Review of Steven Spielberg's MINORITY REPORT (USA).

Irina Kulik
Behind the clouds
Review of Jacques Perrin's LE PEUPLE MIGRATEUR (France – Germany – Spain).

Levon Grigorian
Seance of filmtherapy
Review of Atom Egoyan's ARARAT (Canada – France).

Rena Yalovetskaya
Animation of a method
Review of Svetlana Bychenko's I SEND YOU MY GREETINGS (Russia).

Elga Lyndina
Theatre on Shakespeare street
Review of Bert Gzarov's and Temina Tuaeva's UNEXPECTED INTERVAL (Russia).

Lev Anninsky
Cockoo's nestlings
Mini-reviews of Dmitry Meskhiev's DIARY OF KAMIKAZE (Russia) and Alexandre Rogozhkin's COCKOO (Russia).

Alexandre Khvan
Thus...
Filmmaker about relations with producers.

Vadim Yu. Tsarev
We are with Windows
Russian people and Western civilisation.

Mikhail Trofimenkov
A word destroys towns
Propaganda and profanation of sense in press and TV.

Bob Rafelson:
«I had a reputation of a madman»
Famous American filmmaker talks to Stas Tyrkin.

Fruit Chan:
«It is comfortable for me to work in Asia»
Wellknown filmmaker from Hong Kong talks to Sergey Anashkin.

Igor Mantsov
Age, gender, nationality
Different types of conflicts in post-Soviet reality and movies.

Oleg Aronson
Adventures of fancy
Narration in modern cinema.

Paul E. Cantor
Simpson's Family
Notes on TV serial THE SIMPSONS (USA).

Isabelle Huppert:
«To play means to hide more than to show»
Actress reflects on the profession.

Andrei Tarkovsky
Meaningful time
Iterview with filmmaker taken in 1981.

Erast Garin:
«I am sick and tired of these Soviet feudals!»
Letters of an outstanding actor to his wife Khesia Lokshina, a filmmaker.

Fridrich Gorenstein
Ungern
Script (the end).

Index
ISKUSSTVO KINO. CONTENTS 2002.

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Министерство культуры РФ,
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян, Мария Доброхотова, Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Карташова, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru

Отдел рекламы: 119017, Москва, ул. Б.Ордынка, 43, стр. 1
Телефоны: 953-3185, моб. 8-916-331-3233
Шмыров Олег Юрьевич
e-mail: Kinoprocess@mail.ru

Сдано в набор 29.10.02. Подп. к печати 22.11.02
Формат бумаги 70 x 100¹⁄₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 12,4. Усл. печ. л. 14,84. Уч.-изд. л. 15,68
Заказ 442. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70403.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
АО «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2002

ВИДЕОИМПУЛЬС ПРЕДСТАВЛЯЕТ

КЛАССИКУ МИРОВОГО КИНО:

«Стрелочник», режиссер Йос Стеллинг, Нидерланды, 1986 год.
«Иллюзионист», режиссер Йос Стеллинг, Нидерланды, 1983 год.
«Фанни и Александер», режиссер Ингмар Бергман, Швеция, 1983 год.
«Жертвоприношение», режиссер Андрей Тарковский, Швеция - Франция, 1986 год.
«Режиссер Андрей Тарковский», режиссер Михал Лещиловский, Швеция, 1988 год.

А ТАК ЖЕ ЕВРОПЕЙСКИЕ ФИЛЬМЫ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ В СЕРИИ "КИНОФАКТУРА":

«Нелли и господин Арно», Франция.
«1001 рецепт влюбленного кулинара», Франция-Грузия.
«Фаринелли-кастрат», Франция-Бельгия-Италия.
«Слишком влюбленная», Франция.
«Марианна Укрия», Франция-Италия.
«Кушетка в Нью-Йорке», Франция.
«Время сексуального освобождения», Франция.
«Каким ты меня хочешь», Италия.

© Видеоправа и оригинал-макеты - "Видеоимпульс"

СЕРИЯ "РЕТРОСКОП" ОБЪЕДИНЯЕТ ВЕЛИКИХ РЕЖИССЕРОВ XX ВЕКА

Луис Бунюэль
Лукино Висконти
Микеланджело Антониони
Пьер Паоло Пазолини
Федерико Феллини
Райнер Вернер Фассбиндер
Марко Феррери
Франсуа Трюффо
Ингмар Бергман

Видео Импульс

Тел. 722-9374 e-mail videoimpulse@mail.ru

Компания «Тикет Софт» совместно со Шмыровым О.Ю. **представляет вам СВОЮ БАЗУ ДАННЫХ ПО КИНОТЕАТРАМ РОССИИ, СНГ И СТРАН БАЛТИИ**

МИРОВАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

РОССИЯ, СНГ и СТРАНЫ БАЛТИИ

КИНО-ТЕАТРЫ

НАША БАЗА СОДЕРЖИТ ПОЛНУЮ ИНФОРМАЦИЮ ПО ВСЕМ КИНОТЕАТРАМ (КАК РАБОТАЮЩИМ, ТАК И НЕРАБОТАЮЩИМ):

- НАЗВАНИЕ
- ПОЧТОВЫЙ АДРЕС
- ФИО РУКОВОДИТЕЛЕЙ
- ТЕЛЕФОН, ФАКС, E-MAIL
- WEB-СТРАНИЦА
- ТЕХНИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ КИНОТЕАТРА

По вопросам приобретения обращайтесь по тел.: (095) 953-31-85
E-mail: kinoprocess@mail.ru

ARENA
Телефоны:
165 5671
367 5817
КОРПОРАЦИЯ
АРЕНА
ПРЕДЛАГАЕТ БОЛЕЕ
700
ФИЛЬМОВ ДЛЯ ВИДЕОПРОКАТА
И ПОКАЗА ПО КАНАЛАМ ЭФИРНОГО
И КАБЕЛЬНОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ
ПРЕОБРЕТАЕМ ТЕЛЕВИЗИОННЫЕ И ВИДЕОПРАВА
www.arena-video.ru
e-mail: org@arena-video.ru

R·U·S·C·I·C·O

RUSSIAN
CINEMA
COUNCIL

MCMXCIX

RENAISSANCE
DU CLASSIQUE

DVD
VIDEO

ВОЗРОЖДЕНИЕ КЛАССИКИ

RENAISSANCE
DU CLASSIQUE
REVIVING
TRADITION

R·U·S·C·I·C·O

EUROSEATING
International S.A.

Загляни в мир кресел

(095) 967-1277 • www.buro66.ru

БЮРО-66

Межгосударственный кино-теле-видеорынок.

С 7 по 11 декабря 2002 г. Москва. Киноконцертный зал "Измайлово".

МАСТЕР ТЭЙП

Услуги **ТЕЛЕКИНО** по перезаписи киноматериалов на видеоформаты. Используемая нами установка **Ranc Cintel Mark III Digiscan** со вторичкой цветокоррекцией позволяет с высоким разрешением обрабатывать любые форматы (**35 мм, 16 мм, 8 мм, Super**) и любые типы (негатив, контратип, промежуточный позитив, позитив) киноматериалов с оптическими либо магнитными фонограммами. Возможна цветокоррекция по каждому плану киноматериала. Квалификация и опыт наших операторов обеспечивает естественность и точность цветоустановки. Возможна запись на видеоформаты: **Betacam SP, Digital Betacam**.

ТЕЛЕКИНО

Нелинейный монтаж на станции монтажа на базе **Pinnacle ReelTime** уровня **Betacam SP.**

Перезапись видеоматериалов на форматах **Digital Betacam, Betacam SP, DVCam, SVHS, DVHS, VHS, Video 8, Hi8.**

Перезапись аудио материалов на форматах: **Ferrit (35мм магнитные фонограммы), DAT, CD.**

Перезапись видеоматериалов с композитных форматов **(Кадр-3ПМ, Format B («BCN»), Format C («VPR»), U-Matic)** на форматы **Betacam SP, Digital Betacam** через устройства видеообработки **Snell&Wilcox** с коррекцией и шумоподавлением.

Профессиональное **тиражирование VHS** (в т.ч. малые, презентационные тиражи в пластиковых боксах).

Дизайн, верстка и тиражирование видеообложек, плакатов, буклетов и других полиграфических материалов.

Лучшее отечественное кино, классические телеспектакли, сборники мультфильмов, фильмы-сказки, коллекционные программы телекомпании НТВ, а также литературные программы на аудиокассетах для оптовой и розничной торговли.

Рассмотрим предложения о покупке видеоправ и прав телевизионного показа.

ООО «Мастер Тэйп»: (095) 290-34-12, 240-03-94, 240-21-36. E-mail: telecine@master-tape.ru Http://www.master-tape.ru

НОВОГОДНИЙ ПОДАРОК ДЛЯ ВСЕХ ЗРИТЕЛЕЙ

ОТ СТУДИИ "РУССКОЕ СЧАСТЬЕ INTERTAIMENT"

НОВАЯ РОССИЙСКАЯ КОМЕДИЯ

ДЕНЬ ХОМЯЧКА

FUJIFILM

Новая серия пленок от FUJIFILM с использованием передовых технологий SUGF (уменьшение размера зерна на 2/3 без потери светочувствительности) и DIR (повышение краевого эффекта и увеличение резкости)

НЕГАТИВНАЯ ПЛЕНКА

F-64D

Кинопленка F 64D обеспечит превосходное качество изображения при высококонтрастном дневном освещении. Высококачественная эмульсия правдивее передает цвета и оттенки, лучше воспроизводятся детали в тенях. Превосходная структура зерна и четкость линий делают кинопленку F-64D идеальной для перевода на цифровое видео.

НЕГАТИВНАЯ ПЛЕНКА

F-125

Новый уровень технического качества. Мельчайшее зерно, великолепная резкость, улучшенная цветопередача. Точное воспроизведение тонов и плавная их градация. Большая экспозиционная широта. Четкая проработка деталей в тенях, с минимальным «блокированием» темных тонов. Сбалансирована для экспонирования при цветовой температуре 3200К.

НЕГАТИВНАЯ ПЛЕНКА

F-250

Идеальна для съемок в условиях меняющегося освещения. Превосходная насыщенность тонов. Точный цветовой баланс. Богатейшая цветопередача. Мелкозернистая структура. Новая эмульсия имеет исключительную фотографическую широту и превосходную тональную гамму, что особенно важно при съемках высококонтрастных сцен.

НЕГАТИВНАЯ ПЛЕНКА

F-250D

Интерьеры, в которых дневной свет из окна смешивается со светом от ламп накаливания и люминесцентных ламп; городские и природные пейзажи во время восхода и заката солнца; покрытые снегом просторы; металло-галогеновые и неоновые источники света: — кинопленка F 250D с достоинством справится со всеми перечисленными трудностями.

НЕГАТИВНАЯ ПЛЕНКА

F-400

Отличная проработка деталей в тенях, как при естественном освещении, так и при слабой подсветке. Несмотря на высокую светочувствительность, кинопленка F 400 никогда не превысит заданный контраст. Мелкое зерно и чувствительность 400 единиц ISO позволяют достичь превосходного качества изображения в самых разных ситуациях и сценах.

НЕГАТИВНАЯ ПЛЕНКА

F-500

Сверходнородное плоское мелкое зерно. Высокая чувствительность. Превосходная насыщенность и цветопередача. Возросшая резкость. Благодаря новой эмульсии даже при умеренной недодержке или передержке во время экспонирования достигается хороший результат.

КОНТРАТИПНАЯ ПЛЕНКА

F-CI

Кинопленка с высоким разрешением и прекрасной зернистостью разработана специально для получения цветных промежуточных позитивов с оригинальных негативов, а также для получения контратипов с промежуточных позитивов. Отличный результат при печати с пленок, имеющих различную цветность маски.

ПОЗИТИВНАЯ ПЛЕНКА

F-CP

Цветная позитивная кинопленка с очень мелким зерном и высокой разрешающей способностью . Предназначена для печати цветных копий как с оригинального негатива, так и с контратипа. В позитивной кинопленке присутствуют новые противоорельный и антистатический слои. Износоустойчивая лавсановая основа сводит усадку пленки к минимуму.

Представительство «Фуджифилм» в России: 123007 г. Москва ул. Розанова д.10 стр.1
тел. (095) 956-98-58, 956-67-86 факс (095) 230-62-17 URL: www.fujifilm.ru E-mail: info@fujifilm.ru

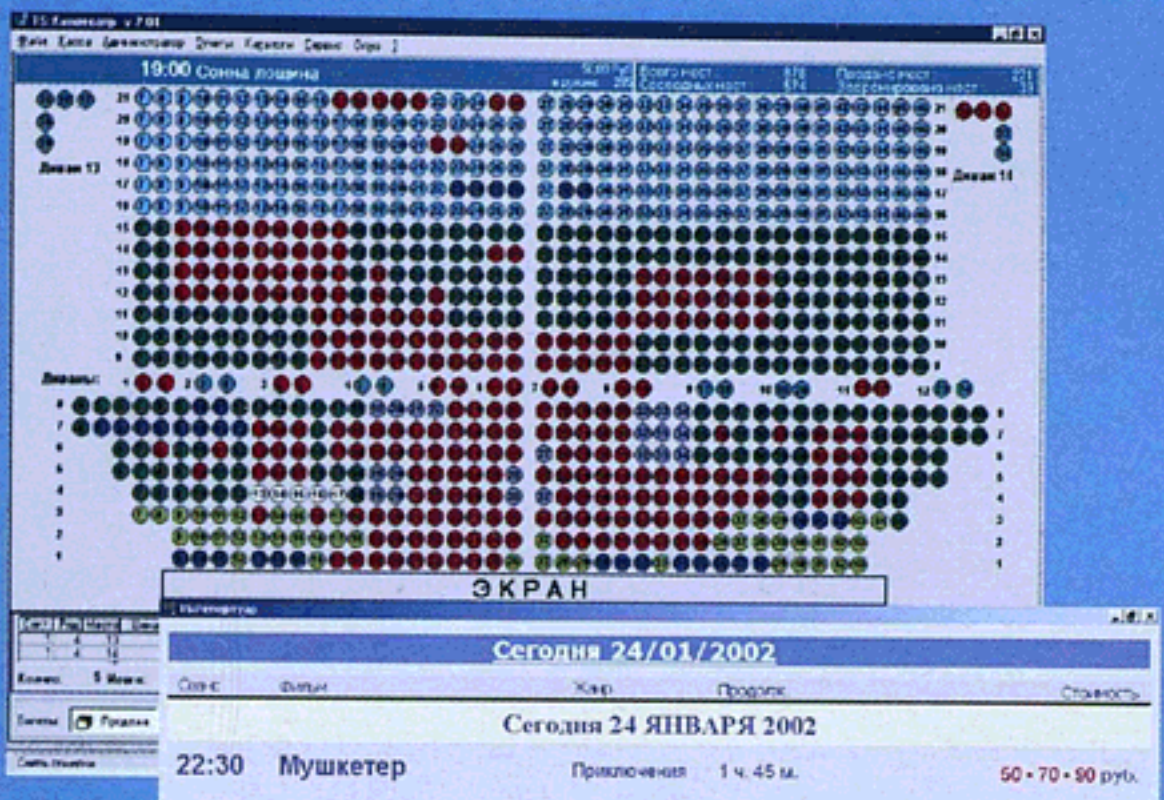
По вопросам приобретения обращаться в "Фильм-Сервис":
(095) 291-32-75, 201-29-12, 201-29-13, 201-31-73. E-mail: fs@elgrmail.ru

Ticket® SOFT

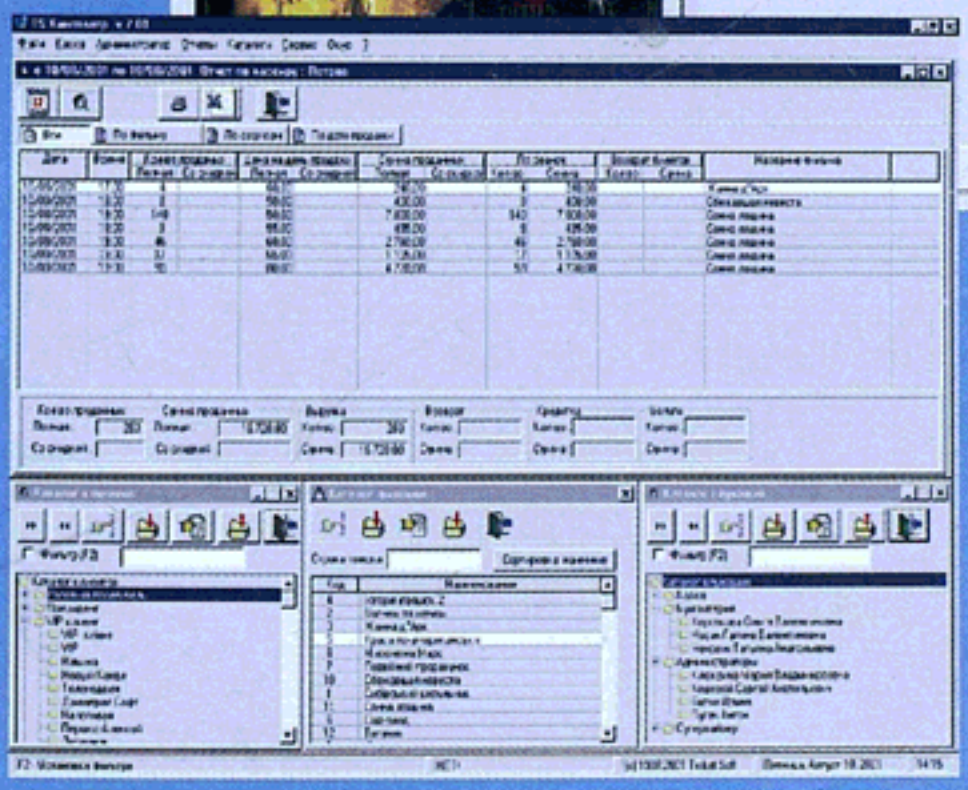
опередите конкурентов, работайте с лидером

LuckyTicket™

комплексная автоматизация зрелищных организаций



Шпаги на голо, и адреналин бушует -Д-Артаньян и его друзья готовы к бою. Как всегда эти легендарные герои сражаются налево и направо, но как никогда с балетной грациозностью и акробатической свободой



Возможности системы:

- повышение скорости и качества обслуживания посетителей, быстрая печатать красивых билетов с логотипами кинотеатра и спонсоров;
- увеличение скорости и точности получения отчетных и аналитических документов (кассовые отчеты и отчеты для бухгалтера);
- автоматизация взаиморасчетов по договорам с прокатчиком;
- полная интеграция с любыми бухгалтерскими программами;
- возможность гибко разрабатывать собственные ценовые и геометрические схемы, мгновенно менять их по ситуации;
- использование любых видов оплат билетов, систем дисконтных и кредитных карт;
- организация заказа билетов через Internet;
- продажа билетов с привлечением распространителей и театральных касс;
- управление сетями кинотеатров;
- управление барами и ресторанами.

Наши клиенты:

"Киноцентр на Красной Пресне" (г. Москва);
"МДМ кино" к/т (г. Москва);
"Орбита" к/т (г. Москва);
"им. Моссовета" к/т (г. Москва);
"Ростов" к/т (г. Ростов-на-Дону);
"Батыр" к/т (г. Набережные Челны);
"Киномакс-Буревестник" к/т (г. Владимир);
"Пирамида" ГКЦ (г. Тольятти);
"Октябрь" к/т (г. Улан-Удэ);
"Выборг Палас" к/т (г. Выборг);
"Галактика" к/т (г. Владивосток);
"Родина" к/т (г. Подольск);
"Аврора" к/т (г. С.-Петербург);
"Октябрь" к/т (г. Н. Новгород);
"Кинопалац" к/т (г. Киев);
"УточКино" к/т (г. Одесса)
"Патрия" к/т (г. Кишинев);
"Москва" к/т (г. Ереван);
. . .
Всего более 50 кинотеатров в странах СНГ.

129626 г. Москва, 3-я Мытищинская ул., д.16, корп.47 • Тел/факс: (095) 287 99 19, 287 99 91, e-mail: cinema@soft.ru

www.soft.ru

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы Л.АННИНСКОГО, А.АРТЮХ, Д.БЫКОВА, Д.ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОНА, О.КОВАЛОВА, Д.КОММА, И.КУЛИК, И.ЛЮБАРСКОЙ, И.МАНЦОВА, В.МАТИЗЕНА, А.МУНИПОВА, Н.СИРИВЛИ, Е.СТИШОВОЙ, И.ТКАЧЕНКО, С.ТЫРКИНА, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Кино на государственном иждивении. Анкета
«Папино кино» — опыт выживания
Новая телережиссура

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ОЛИГАРХ» Павла Лунгина
«ЛЮБОВНИК» Валерия Тодоровского
«БЕССОННИЦА» Кристофера Нолана
«ЦЕНА СТРАХА» Фила Олдена Робинсона
«ШУМ ВЕТРА» Сергея Маслобойщикова

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

АЛЕКСАНДР ХВАН
МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ
ВАДИМ Ю. ЦАРЁВ
ДМИТРИЙ ХАРИТОНОВИЧ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

РЕНАТА ЛИТВИНОВА
АЛЕХАНДРО АМЕНАБАР

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Сан-Себастьян-2002
Новое российское кино (продолжение дискуссии)
Владимир Сорокин как зеркало постсоветского сознания

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ИНГМАР БЕРГМАН
ЮРИЙ НОРШТЕЙН
АЛЕКСАНДР РОГОЖКИН
СТИВЕН СОДЕРБЕРГ

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

АББАС КИАРОСТАМИ

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Рената Литвинова. Проза
Юрий Арабов. Сценарий

2002